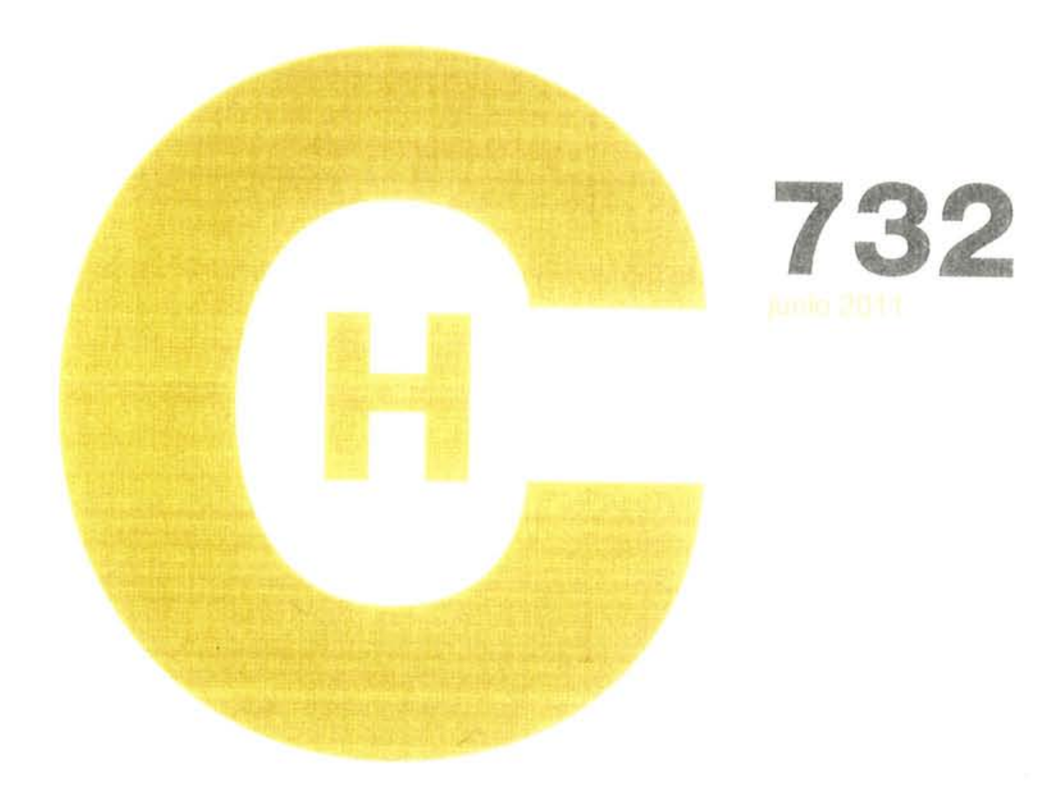


Cuadernos Hispanoamericanos

Escriben:
Zoé Valdés
Antonio José Ponte
Jorge Riechmann
Jorge Boccanera
Oscar Hahn

Entrevista a
Juan Marsé

Ilustraciones de Ángel de Pedro

Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo



Cuadernos Hispanoamericanos

Edita Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación.
Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo
Ministra de Asuntos Exteriores y de Cooperación
Trinidad Jiménez
Secretaria de Estado para la Cooperación Internacional
Soraya Rodríguez Ramos
Director AECID
Francisco Moza
Director de Relaciones Culturales y Científicas
Carlos Alberdi
Jefe del Departamento de Cooperación
y Promoción Cultural Exterior
Miguel Albero
Jefe del Servicio Publicaciones de la Agencia
Española de Cooperación Internacional
Antonio Papell

Esta Revista fue fundada en el año 1948 y ha sido dirigida sucesivamente
por Pedro Lain Entralgo. Luis Rosales. José Antonio Maravall,
Félix Grande y Blas Matamoro.

Director: **Benjamin Prado**

Redactor Jefe: **Juan Malpartida**

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4. 28040, Madrid.
Tlfno 91 583 83 99. Fax: 91 583 83 10/11/13. Subscripciones: 91 582 79 45
e- mail: cuadernos.hispanoamericanos@aecid.es
Administración: **Carlos Avellano Mayo**
e-mail: correospaum@aecid.es
Suscripciones: **María del Carmen Fernández Poyato**
e-mail: mcarmen.fernandez@aecid.es
Imprime: Solana e Hijos, A.G., S.A.U.
San Alnfonso, 26. La Fortuna, Leganés.
Diseño: **Cristina Vergara**
Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 0011-250 X - NIPO: 502-11-003-7
Catálogo General de Publicaciones Oficiales
http://publicaciones.administracion.es
Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA
Bibliography y en el Catálogo de la Biblioteca

La revista puede consultarse en
www.cervantesvirtual.com

732 Índice

El oficio de escribir

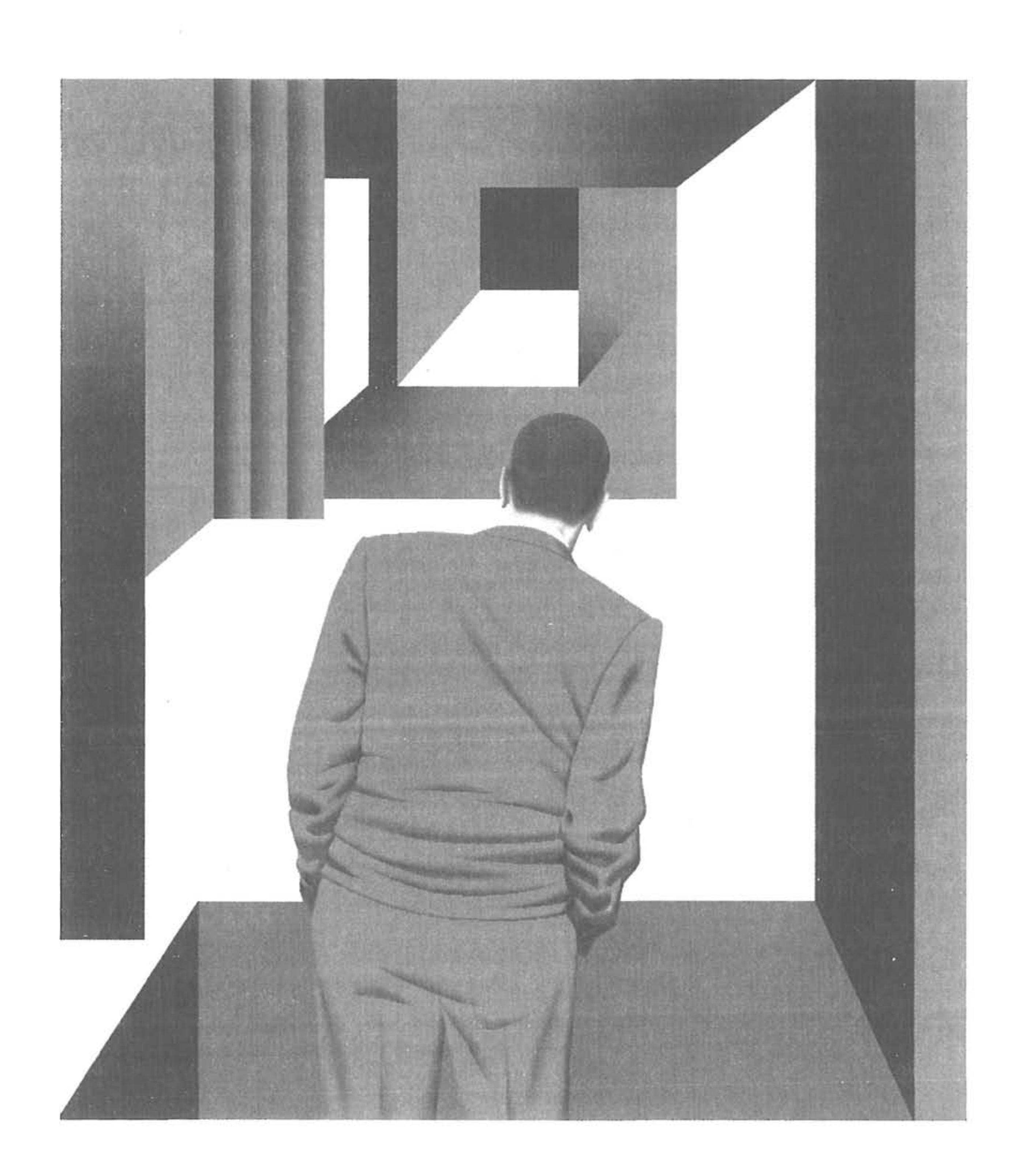
Mesa revuelta

Creación

Punto de vista

Entrevista

Biblioteca



Las siete vidas vidas de Luis Cernuda

Benjamín Prado

La vida siempre es otra cosa, y por eso no basta con recordarla ni con creer lo que sabemos de ella, sobre todo en estos tiempos en los que lo único cierto es que «el pasado se está volviendo impredecible». Por eso es tan importante el trabajo de biografos tan minuciosos como Antonio Rivero, que acaba de publicar en Tusquets la segunda parte de su biografía sobre Luis Cernuda: leyéndola conoces mucho mejor, como es natural, al autor de *La realidad y el deseo*, pero también sus poemas, que se llenan de luces que antes estaban apagadas. Hay quien piensa que conocer la vida de un escritor no acerca su obra, pero nunca he estado de acuerdo, sobre todo cuando uno se encuentra con trabajos como éste, que más que un libro es un microscopio.

El segundo y último tomo de esta biografía de Cernuda, que es mucho más ágil que el primero e igual de consistente, comienza con la salida del poeta de España, rumbo al exilio, y cuenta sus desventuras en Londres, en Glasgow, en Estados Unidos y, finalmente, su vida a ratos feliz en México, donde, como todo el mundo sabe murió el 5 de noviembre de 1963, en la casa de Cóncha Méndez de la calle Tres Cruces, en el barrio de Coyoacán, y donde está enterrado, en una la tumba del Panteón Jardín del Distrito Federal, muy cerca de la de su antiguo amigo Emilio Prados, desde la que se ven a lo lejos los volcanes Popocatépetl e Iztaccíhuatl y que quizá fue su último acto de dandismo: en la lápida pone «Luis Cernuda Bidou, Sevilla 1902-Mexico 1963. Poeta», con lo que su segundo apellido es una deformación amable del auténtico, Bidón, que sin duda no debía de agradarle. ¿Habría

---

Antonio Rivero Taravillo: *Luis Cernuda. Años de exilio (1938-1963)*, Tusquets, Barcelona, 2011.

dejado Cernuda indicaciones al respecto? Si no es así, ¿por qué no se corrigió el error, por ejemplo, cuando la sepultura fue restaurada por la Embajada de España? Cuando un ataque al corazón acabó con su vida, Cernuda estaba leyendo a Emilia Pardo Bazán y escribiendo sobre el teatro de los hermanos Quintero, y no se encontraba muy bien, sino angustiado porque sus últimos libros no terminaban de publicarse y porque el dinero que había ganado dando clases en Norteamérica y que tenía en una sucursal de un banco de California, nunca llegaba a México, y de hecho si lo hizo ya fue demasiado tarde.

En el libro de Rivero encontramos a todos los Cernuda que fue el autor de *Las nubes* y *Como quien espera el alba*, desde el hombre decente, fiel a sus ideas y en algunos casos hasta dulce, por ejemplo en su relación con los nietos de Manuel Altolaguirre y Cóncha Méndez, hasta el más conocido, o al menos más repetido, que es el hombre colérico y tan atrabiliario que era capaz, ya en sus tiempos en Latinoamérica, de encerrarse en la cocina de la casa de Concha Méndez con su plato y negarse a salir hasta que acabara de comer y se marchase de allí Emilio Prados, el otro comensal al que la ex-mujer de Manuel Altolaguirre había invitado, precisamente, para que se reconciliara con el autor de *Desolación de la quimera*, o de no acudir a la oficina de correos a recoger el tomo de la poesía completa que Aleixandre le había enviado a México y mandarle una carta diciéndole que no se molestase en mandárselo de nuevo. Y de esa colección de hombres distintos que fue Luis Cernuda, al menos los siete que vivieron en Sevilla, Madrid, París, Londres, Glasgow, California y México, sacamos un conocimiento profundo de su vida y su tiempo, ese terrible siglo XX que le hizo padecer dos guerras pero que no pudo detener su poesía, que se ha abierto paso hacia los lectores de hoy con una fuerza imparable. Que esta biografía nos lo recuerde y nos lleve a releer a Cernuda es algo digno de ser celebrado ©

El oficio de escribir



Años de aprendizaje
Zoé Valdés

Escribir es un misterio, es un don. Truman Capote lo definió de la manera más exacta y directa, dijo: «Cuando Dios te da un don, también te da un látigo, y el látigo es únicamente para autoflagelarse». El escritor es el flagelo de sí mismo, su mayor crítico, su peor enemigo, y su más estricto atormentador.

Empecé a escribir a los once años, llevaba un diario, en él escribía cada día mis angustias. A esa edad tenía más pesares que cuando empecé la adolescencia. Vivíamos en un cuarto, mi madre, mi abuela, mi tía, y yo. Mi tía a veces, no siempre. Mi madre trabajaba de noche como camarera, mi abuela en el teatro Martí, como actriz de segunda. Mi madre bebía. Mi abuela se ocupaba de sus disímiles religiones. Estábamos solas, y éramos pobres. Yo nunca me imaginé grande, adulta, pensé que moriría de niña. Escribía confesiones que le hacía al diario, al que yo llamaba mi amigo. Esas confesiones no podía hacérselas a cualquiera, mucho menos a mis verdaderos amigos de la escuela, que eran pocos, se morirían de la risa. Yo no entendía la vida, no sabía por qué estaba viva, ni para qué. Y todo eso lo escribía, sin cesar, en un tono soberbio y hasta ridículo. Ahí empezó todo. Luego pasé a la poesía, a esos pequeños poemas rimados.

Mi abuela de origen irlandés me daba lecturas, todas correspondían al mundo de los adultos, Edgar Allan Poe, James Joyce, Charles Baudelaire, Arthur Conan Doyle (que era el más «infantil»), su libro *El Mastín de los Baskerville* era la novela preferida de mi abuela, además de *El asesinato de Roger Ackroyd* de Agatha Christie. También leía a César Vallejo, a Federico García Lorca, a José Martí, a Rubén Darío, a Gertrudis Gómez de Avellaneda. Leía lo que leían las tres mujeres de mi vida. Mi tía, que era manicura, leía novelas de Corín Tellado, las que prestaba a sus clientas y a mí. Mi madre leía revistas y *El Quijote*, para ella existía un solo libro en el mundo: *El Quijote*. Más tarde también se puso a leer a Dante Alig-

hieri y a Giovanni Boccaccio: *La Divina Comedia* y *El Decamerón*. Mi madre sólo había llegado a tercer grado, pero era una gran lectora, amante de los personajes dramáticos femeninos, prefería a Dulcinea del Toboso ante que al Quijote mismo.

El oficio de escribir empieza por las lecturas. El don es aparte. Soy de los que piensa que la escritura se perfecciona a través de la lectura, y que a través de las afinidades selectivas, de los autores que se eligen, es que se va encontrando y perfeccionando un estilo. El estilo al que debes permanecer fiel. Hoy en día existen cada vez menos los escritores con estilo, todo el mundo escribe más o menos igual, no se intenta perseguir lo esencial del escritor, su sello personal, su historia individual a través de las muchas historias que narra.

El oficio de escribir depende de eso, del estilo y de la historia personal del escritor. Guillermo Cabrera Infante escribió todo un libro referido al tema: *Exorcismos de Esti(l)o*, lo que convertía, gracias a un sencillo paréntesis, el estilo en estío. De pequeña, cuando a mí me preguntaban ¿quién era? Yo respondía que Nadie, lo que resultaba una conducta bastante homérica, en el sentido de que con esa respuesta me aproximaba bastante a Ulises. Fui creciendo y enseguida empezaron a inquietarme con otra pregunta, ¿qué quería ser cuando fuese grande? Nada, era mi respuesta, respondía sin saberlo, fiel a otro Ulises, al de James Joyce, o al nadismo de un Samuel Beckett. Nadie, nada, amor, son mis palabras preferidas.

El estilo de un escritor no sólo se conforma a través de las lecturas, también en dependencia de la música que lo acompaña, del cine que ve, de la pintura que aprecia. El oficio depende además, por supuesto, de las influencias y elecciones artísticas, y mucho de la práctica.

De la práctica, que no quiere decir que un escritor deba levantarse cada día, como hacía Ernest Hemingway, y escribir de pie, en un lado preciso de la casa, eso no constituye más que una costumbre. Los escritores estamos llenos de manías, poses, y hábitos. Sin embargo, la práctica significa disciplina, escribir cada día me concierne en tanto que mi oficio es el de escribir. Escribir es un acto espiritual, físico y social. No podría existir sin escribir, escribo como respiro, y cuando escribo estoy viendo a ese ser que ya

no soy yo ocuparse enteramente de los otros, de esos seres que no existirían sin él. Para mí esa es la verdadera práctica de la escritura. Cuando se pone en práctica el misterio, el don, y la autoflagelación, y las riendas las tomo Yo o El Otro, en dependencia del instante en el que se produzca el trance. La Otredad es definitiva en el oficio del escritor, y definitoria. La Otredad es el semblante de la idea.

La mayoría de los escritores han hecho periodismo, no todos han escrito poesía. Los novelistas que empezaron por la poesía son muy diferentes de los que empezaron y alternan con el periodismo. Los hay que experimentaron y siguen experimentando las dos variantes, que lo conducen invariablemente a la novela. Yo pertenezco a este grupo. Empecé con un diario –como ya he contado–, continué con la poesía, alterné con el periodismo, escribí diálogos y guiones cinematográficos, espectáculos teatrales (uno solo en Cuba), y de ahí tímidamente pasé al cuento y luego a la novela. No me mueve únicamente un acontecimiento ajeno a mí, me mueve más que nada todo lo que de ajeno vibra dentro de mí, como mío.

Trabajé desde muy joven, realicé varios oficios. Pinté uñas y paredes, vendí ropa de uso, fui profesora de natación, y bibliotecaria, sin embargo, no dejé un día de escribir, cada noche escribía, cada noche leía. Revisaba todo por la mañana, corregía, buscaba palabras repetidas para sustituirlas por otras, tachaba frases, me hacía ficheros que pegaba en un muro, o desplegaba en la mesa de comer (no tenía escritorio). Tampoco tenía máquina de escribir. Escribía en cuadernos, a mano. Pedía máquinas prestadas para poder darle forma al texto escrito manualmente. Finalmente me regalaron una Brother's de retroceso automático, luego tuve una Olivetti, pero mi primera máquina fue una vieja Remington en la que aprendí mecanografía, era un objeto precioso, pesado, elegante. Todavía hoy cuando escribo en la computadora, recuerdo el aparatoso teclado y el tableteo ruidoso y esa sola evocación me coloca inevitablemente en una dimensión superior en relación a mí misma. Usaba, todavía lo uso, pese a que dispongo de todos los diccionarios habidos y por haber, mi viejo diccionario de antónimos y sinónimos de tapas rosadas, es feo, es viejo, pero está usado. Y en su uso está su valor, me lo conozco al dedillo; y no consigo dejar de sentir una predilección extraña por el orden que

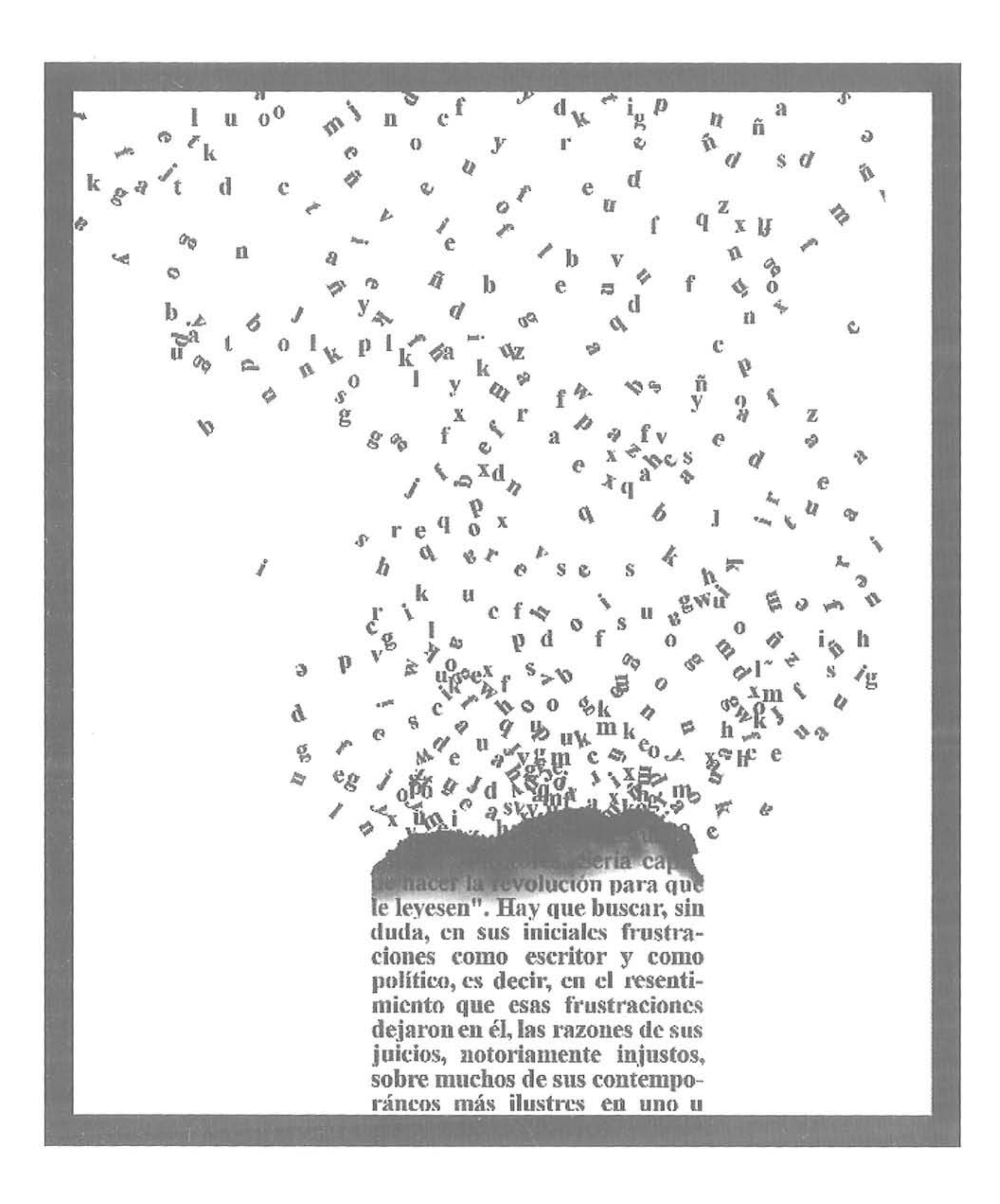
las palabras tomaron en su interior, podría hallarlas con los párpados cerrados.

Como novelista poseo primero la historia, como poeta mi élan vital es el título como un verso impactante, cual latigazo, una vez que compongo la historia, y que veo claro los personajes, sobre todo los protagónicos, empiezo a escribir sin descanso. Pero una vez que estoy dentro de la historia entonces es cuando ella me posee a mí. Y ahí es cuando debo sacar el látigo, auto-flagelarme, conducir y dejarme conducir sin ser demasiado dominada, aunque me gusta serlo, pero también dominando. Escribir, ya lo ha sugerido Juan Abreu, tiene mucho de *bondage*. Es algo que está muy a la moda, y como todo lo que se pone a la moda deja de ser interesante. Los escritores ya no sorprendemos porque se ha caído en eso de las modas, que por demás siempre existieron, pero también había mayor cantidad de auténticos escritores que se resistían a formar parte del rebaño, y que se negaron y escribieron lo que ellos consideraron necesario, sobre todo porque no podían vivir sin hacerlo desde un nudo interior que solo las palabras desatarían.

El oficio de escribir para un escritor es lo más parecido a la marcha elegante de un alazán. Somos muy parecidos a los caballos y a los delfines, y sin embargo la mayoría amamos y preferimos los gatos como animal de compañía. Es cierto que tanto los caballos como los delfines serían difíciles sino imposibles animales de compañía, pero como los caballos necesitamos de una marcha adecuada, de un buen pie y de mucha intuición (de una buena mano y de una clara mente en nuestro caso), y como los delfines cada cual impone un lenguaje que trasmite secretos, misterios, aventuras dentro de la inmensa e insondable aventura humana.

Con el don, con el misterio, con la práctica, con la poética podría considerarme escritora, pero el oficio no sería nada sin el látigo de Truman Capote, sin el esti(l)o de Guillermo Cabrera Infante, sin la sensualidad de Baudelaire, sin la melodía de Federico García Lorca, sin el pensamiento de Luis Cernuda, sin el extravío de Arthur Rimbaud, sin la pasión de Gérard de Nerval, el coraje de Víctor Hugo, la profundidad de Gustave Flaubert, la rudeza de Carson McCullers, la voluntad lingüística de James Joyce, y de tantos otros que nos han alimentado el espíritu. Porque no hay oficio sin alma

Mesa revuelta


hacer la revolución para que
le leyesen". Hay que buscar, sin
duda, en sus iniciales frustra-
ciones como escritor y como
político, es decir, en el resenti-
miento que esas frustraciones
dejaron en él, las razones de sus
juicios, notoriamente injustos,
sobre muchos de sus contempo-
ráneos más ilustres en uno u

La Habana: ciudad y archivos

Antonio José Ponte

I

Para hablar de La Habana, de La Habana de hoy y de La Habana del futuro, permítanme que me vaya un tanto lejos. Lejos en el espacio y en el tiempo. Hasta una noche en Tesalia, al centro de Grecia, corriendo aproximadamente (porque no hay exactitud en la memoria de los hechos que voy a referir) el año 500 antes de nuestra era. Celebran esa noche un banquete en la casa de un noble de Tesalia que responde al nombre de Scopas.

Todas estas noticias vienen en un tratado de Cicerón, en *De oratore*. Cuenta Cicerón que Scopas, hombre noble y rico, ofrecía banquete en su mansión e invitó al poeta Simónides, originario de la isla de Ceos, para que cantara ante los invitados una alabanza del anfitrión y de su ilustre casa. Simónides de Ceos se dirigió, pues, al banquete, comenzó a cantar lo pactado (entonces la poesía era impensable sin música que la acompañara), y su poema cantó no sólo las alabanzas del noble Scopas, sino las de los semidioses Cástor y Pólux, llamados también los Dióscuros.

A cierta altura de su poema, Simónides pareció olvidar la encomienda recibida, dejó de celebrar con palabras al dueño de la fiesta, y se dedicó a congraciarse con gente más alta que el mortal (aunque noble) Scopas. Cantó, según cuenta Cicerón, los hechos gloriosos de Cástor y Pólux, hijos de Leda y de Zeus metamorfoseado en cisne para el apareamiento. Y, a la hora de cobrar por su trabajo, Simónides recibió solamente la mitad de lo acordado. Debió preguntar entonces por el dinero que faltaba allí, y su empleador desestimó las reclamaciones bajo el siguiente razonamiento: puesto que buena parte de su poema había sido dedicado a los Dióscuros, Cástor y Pólux, que los Dióscuros, magnánimos

como tendrían que ser descendiendo de Zeus, le pagaran lo restante.

Cicerón cuenta que el festín siguió su curso y podemos suponer (aunque el autor de *De oratore* no se rebaja a estos detalles) que, una vez terminada su actuación y recibida la paga, el poeta debió acogerse a algún rincón, quizás entre los servidores más favorecidos, para devorar los restos del banquete que le ofrecieron. Vinieron entonces a avisarle que en la puerta lo buscaban. Dos jóvenes preguntaban por él en la calle, esperaban a que saliera. Simónides debió creer que se le presentaba, como caída del cielo, otra oportunidad de vender su arte. Abandonó la sala de banquetes, salió a la calle, no encontró rastro de los dos jóvenes anunciados, y fue en ese mismo momento que la casa del noble tesalio se vino abajo, con todos sus invitados adentro.

El techo de la sala de banquetes se desplomó sobre Scopas y sobre sus invitados. Ninguno alcanzó a salir con vida de la celebración. Es fácil sospechar que los dos jóvenes presentados a la puerta y luego desaparecidos fueran Cástor y Pólux. ¿Quién mejor que los dioses saben cómo aparecer y cómo esfumarse? Simónides debió dar unos pasos indecisos frente a la casa convertida en ruinas. Esos pasos suyos son los de la sobrevivencia, pasos de quien aprende a andar de nuevo. Aquella sobrevida era el dinero que faltaba en el pago, el cumplimiento que le hacían los Dióscuros.

Quizás éstos no decidieran la muerte de Scopas y de sus invitados, quizás todas aquellas muertes estaban cantadas de antemano por dioses de mayor envergadura, pero parece indudable que los Dióscuros salvaron del derrumbe a Simónides, aquel que los homenajeara. Al menos a esta creencia se acoge Cicerón. Aunque no fue para tratar acerca de la justicia o injusticia de los dioses que Cicerón trajo a cuento la historia de Simónides en la casa de Scopas. Puesto que los sucesos continúan, y lo mejor de esta fábula (si es que se trata de una fábula) viene ahora.

Levantados los restos del derrumbe, apartados escombros y cadáveres, las familias de los asistentes al banquete quisieron procurar honras funébres a sus seres queridos. Sin embargo, no atinaban a reconocerlos: tan desfigurados estaban. Quién era quién, quién viga y quién persona, sólo sabría decirlo el único sobrevi-

viente: Simónides de Ceos. Y a quien fuera alquilado para cantar un panegírico le tocó meterse a escombrar. Le impusieron la tarea de recordar el puesto que cada uno ocupaba mientras él entonaba su poema.

No habían pasado ni veinticuatro horas y el tiempo que distaba de aquella fiesta parecía medirse en milenios. Todo había ocurrido en un instante: a Simónides le avisaron que afuera lo buscaban, él salió, la casa se vino abajo, y ahora los muertos estaban tan irreconocibles como si toda aquella gente llevara siglos enterrada, como si se tratara de una excavación arqueológica. Ni los propios parientes resultaban capaces de reconocer a los muertos, como si se tratara de paisanos de otros sitios, de extranjeros de paso.

Mientras entonaba su poema, Simónides había barrido el salón con la vista. Los rostros que lo miraban (o que no lo miraban, entretenidos en otros menesteres) debieron quedar relacionados con sus versos. Y fue a causa de esa relación entre rostros y palabras, entre difuntos y versos escanciados, que Marco Tulio Cicerón trajo a cuento este episodio de poesía y derrumbe. Porque, a partir de ese levantamiento forense, Simónides de Ceos descubrió, o inventó, el arte de la memoria, la mnemotécnica. De manera que los Dióscuros pudieron regalarle no sólo la sobrevivencia a cambio de unos cumplidos, sino un método, un arte, para memorizar largas tiradas de palabras.

La memorización de un discurso es, como se comprenderá, facultad indispensable para quien es pagado por entonar palabras. La memorización de un discurso es facultad indispensable en la oratoria (de ahí el interés ciceroniano en el episodio). Simónides cantaba su poema ante un corro de invitados, esos rostros habían sido desfigurados por la caída del techo, había desaparecido la casa que los convocara, y desaparecidos estaban los dioses salvadores. Pero, ¿y el poema? Quedaba, eso sí, la memoria del poema. Aquella gente no volvería ya y, aunque la construyeran otra vez aquella no sería la mansión del noble (aunque tacaño) Scopas. Y de los dioses, ¿quién podía garantizar nada? Pero quedaba el poema. El poema compuesto por el sobreviviente Simónides podría recitarse entre las ruinas. Venía a fundarse así (al menos esto afirma Cicerón) el arte de la memoria.

En un muy hermoso libro, la estudiosa británica Frances A. Yates ha historiado el desarrollo (y la desaparición) a través de los siglos de ese arte de memorizar que tuvo origen en Simónides de Ceos, en la noche en que éste fuera invitado a una celebración en casa noble. Y, resumiendo muy brevemente en qué consistió ese arte en la época del poeta griego (porque luego tuvo desarrollos muy diferentes), puede decirse que se trata de asociar un edificio, imaginario o real, a las frases que se quieran imprimir en la memoria. Se trata, como puede verse, de relacionar dos construcciones: un edificio y un discurso. Se trata de un ejercicio arquitectónico doble, de una consumada ingeniería. Porque si cualquier edificio (éste en que nos encontramos, por ejemplo) ha necesitado la construcción de cimientos que hoy permanecen ocultos a la vista, en el arte de la memoria según lo inventara (o descubriera) y practicara Simónides de Ceos, se hacía necesario construir, no unos cimientos, sino todo un edificio en sucesión de salas y de patios, un edificio oculto a la vista de quienes escuchaban una pieza oratoria o un extenso poema.

Haciendo coincidir una habitación imaginaria con la frase o verso que se forja, luego no habría más que recorrer una habitación tras otra, todas las que componen una edificación, para tener entero el texto. La memoria entrenada en arte así guardaba, pues, un plano arquitectónico y un documento. O mejor dicho: un plano en el cual aparecían delineados muros y palabras, un plano que ligaba arquitectura y verbo.

Entendido así, cualquier discurso incluye un edificio construido mentalmente, un edificio invisible. El poema que alababa la nobleza de Scopas y (más aún) la de los Dioscuros, no cabía ya en la sala donde se escuchara. Como todo sobreviviente, Simónides revisitó los sucedidos de toda la velada. Lo hizo enseguida, se vio obligado a ello debido a la reclamación de los dolientes. Y, obligado a enunciar identidades, cadáver a cadáver, tuvo que entrar de nuevo en la casa de Scopas.

Su poesía iba a quedar marcada definitivamente por el desastre. Simónides sacaría fuerzas de la destrucción, el caos iba a dictarle un método compositivo. Y, en adelante, cada vez que intentara un poema, era en aquella casa desaparecida donde lo recitaba. Era frente a las caras, todavía reconocibles, todavía sin desfigurar, de

aquellos invitados. A cualquier poema suyo iba a acompañarlo la mansión derrumbada. Para la creación de sus versos parecería imprescindible volver a entrar en la casa de Scopas, enfrentar el rostro de cada uno de los muertos cuando todavía el techo descansaba encima de los muros.

Claro que, a la larga, aquel ambiente daría paso a arquitecturas menos desgraciadas. No es difícil suponer que algunos de sus poemas posteriores debieron amueblar espacios diferentes. La imaginación de Simónides de Ceos debió emigrar hacia otras edificaciones, fabricó otros sitios que apuntalaran su memoria.

Todos tenemos pruebas de lo memorioso que resultan los lugares. Volvemos, consciente o inconscientemente, a lugares donde ya estuvimos o donde nunca estuvimos. Los espacios más variados pueblan nuestros sueños y nuestras vigilias (y no hablo solamente de la vigilia de los arquitectos). La casa de Scopas puede adoptar las más diversas formas. La invención de Simónides de Ceos fue, en cambio, más allá. Se inventó lugares para hacerse creer que había estado en ellos. Se inventó esa clase de extraños espacios que se nos abren dentro de los sueños. Construyó rincones que casaran con determinadas palabras, fijó palabras a esos sitios imaginarios, levantó las paredes y el techo dentro de los cuales cabría cierta claúsula, determinado verso. Una claúsula o un verso tan fatales, tan ineludibles como había sido el destino en la fiesta de Scopas.

Si como afirma Cicerón en *De oratore*, e historia Frances A. Yates en *El arte de la memoria*, es Simónides de Ceos el inventor de la mnemotécnica, es preciso aceptar que la casa de Scopas es la casa de la memoria. Y es por esta razón que he iniciado esta charla remontándome a ella, recurriendo al episodio donde tal construcción se derrumba para alcanzar (gracias al poeta sobreviviente) la dignidad fantasmagórica de los espacios imaginarios. Salta a la vista (o eso espero que compartan ustedes conmigo) la relación entre ese derrumbe de hace 2500 años en Tesalia, y tanto derrumbe de La Habana de hoy. Los trabajos de identificación realizados por Simónides de Ceos entre los escombros tienen mucho que ver, según creo, con el destino de los archivos de la historia cubana más reciente. Alguna vez va a tocarnos, lo mismo que al poeta arcaico griego, probar identidades, decidir quién era quién.

Y, tratése de arquitecturas o de documentos, de ciudad o de archivo, hablo (como no podía ser menos en la casa de Scopas) acerca de la memoria, de nuestra memoria.

II

En La Habana, en un corto tramo de la Avenida del Puerto, el que va desde la Plaza de San Francisco hasta el Muelle de Luz (unas pocas cuadras, como recordarán mucho de ustedes), ha venido a juntarse en los últimos años una extraña suma de construcciones. La Oficina del Historiador de la Ciudad, responsable de cualquier cambio urbanístico dentro de los límites de La Habana Vieja, ha estado a cargo de la proyección de todas las construcciones que enumero a continuación: un jardín en homenaje a la memoria de Lady Diana Frances Spenser, otro abierto a la memoria de Teresa de Calcuta, una catedral ortodoxa griega, un Museo del Ron, y una catedral ortodoxa rusa.

Creo no equivocarme si les digo que los habaneros tuvieron muy pocas oportunidades de tener noticias de Lady Diana mientras ella vivió. Sus desavenencias con la casa real inglesa, incluido el divorcio, no podían formar parte de los noticieros televisivos y de los diarios cubanos. Menos aún las campañas humanitarias en las que incurriera. Y sus cambios de atuendo eran sólo tema de interés para la poca gente favorecida a quienes llegaban desde el extranjero las revistas del corazón. La noticia de su muerte, en cambio, sí que fue publicada dentro de Cuba, así como la reacción popular ante el fallecimiento. Pero, aún así, resulta difícil explicarse la presencia en La Habana de un jardín creado a su memoria.

Es un pequeño espacio, enrejado como ciertos pequeños parques londinenses, que no hace camino a ningún paseante. No puede atravesarse, se entra o se sale, se va a él especialmente, no se le atraviesa. Al centro fue dispuesta una horrible fuente diseñada por el ceramista Alfredo Sosabravo y, al tropezar con ella, recorriendo con la vista toda la extensión de la plazoleta, puede uno preguntarse a santo de qué ha sido planeado allí tal parque. E igual pregunta cabe en caso de visitar, a unos pocos metros de allí, el jardín dedicado a Teresa de Calcuta.

La estatua de la religiosa se alza en los jardínes del Convento de San Francisco de Asís, transformado actualmente en sala de conciertos. A la puerta de esa sala dedicada a la música puede abrazarse (muchos turistas lo hacen) la figura en bronce del Caballero de París. La efigie del loco más emblemático de la ciudad tiene más razón para estar por los alrededores que una lejana princesa, por caritativa o desdichada que fuera. O una madre religiosa, no importa cuánta piedad la haya movido. Su historia personal, la del Caballero de París, está tan entrelazada con la de unas calles y una época, que resulta justo volver a encontrárselo, detenido en bronce, allí.

No se crea, sin embargo, que abogo por una estatuaria habanera reducida a lo local. No defiendo un simbolismo estrecho. Pero, ¿a qué viene ese par de jardines a la gloria de una monja y de una princesa que poquísimo tuvieron que ver con la capital y con el país? Lo diré pronto, para seguir con el inventario de edificaciones: juzgo como un despilfarro exhibicionista que, en medio de la anemia constructiva cubana, se hayan dispuesto (en un municipio con tantas urgencias habitacionales) dos memoriales para destinatarios tan dudosos.

Podrá afirmarse que obedecen a gestos diplomáticos de la Oficina del Historiador de la Ciudad, gestos necesarios en cualquier administración. Que alguna delegación británica visitó La Habana, ofreció alguna ayuda necesaria para la recuperación del casco histórico y, a cambio, recibiría como gesto de buena voluntad la fundación de un parque a la memoria de Diana de Gales. Pudo ocurrir. Lo usual en estos casos, sin embargo, es la inclusión de una placa que recuerda la ayuda prestada. Suelen agradecerse fondos con una inscripción privilegiada, no con la demasía de un parque.

En descargo de estas dos construcciones podrá sostenerse que celebran (como cualquier monumento) la sentimentalidad de una época. La Oficina del Historiador de la Ciudad presta entonces, con esos dos jardines, una lección de historia a los transeúntes habaneros. Y hasta podría considerarse aleccionador que dos figuras tan poco relacionadas con la ideología oficial recibieran allí homenaje. Mejor Diana de Gales y Teresa de Calcuta que Tania la Guerrillera. Por otra parte, en espacio tan privilegiado de la ciudad

antigua nunca podrían levantarse viviendas. El suelo allí, entre plazas y viejas iglesias, sólo puede existir para los memoriales.

Ninguna objeción tendría a todo lo anterior de no existir las otras piezas estrafalarias en las cuales me detendré. (Exceptúo de ellas, por supuesto, la apertura de un museo que historia el ron donde antes abriera sus puertas la Casa del Joven Creador.)

También en el jardín del convento de San Francisco de Asís se ha erigido una catedral ortodoxa griega. Se trata de un pequeño templo. Es, más bien, la maqueta para un templo más grande. La piedra de sus muros es rematadamente nueva, el oro del interior brilla en la poca penumbra conseguida dentro de la luz habanera. La catedral ofrece servicio religioso y permanece abierta a turistas y curiosos. En las horas muertas, salen himnos religiosos de unos altoparlantes. Y en un muro de la edificación colonial junto a la cual se alza ese pequeño templo, una tarja reza: «Esta catedral es un regalo del pueblo cubano para la Iglesia Ortodoxa Griega y el Patriarca Ecuménico Bartolomeo». Y puede verse sobre esa leyenda una imagen del encuentro de Fidel Castro (representando, una vez más, a todo el pueblo cubano) y el patriarca griego de visita en la Isla.

Hubo en La Habana, antes de 1959, un templo ortodoxo griego. Quien haya visitado alguna vez la sede de la compañía teatral Buendía, en Nuevo Vedado, habrá descifrado (si se lo permite la oscuridad reinante dentro de unos muros cubiertos de pintura negra) una tarja escrita en letras griegas. Y le habrán informado que, antes de convertirse en sala teatral, el lugar se mantuvo clausurado y vacío. Pero existió en La Habana alguna vez una colonia griega capaz de erigirse templo propio, y aquél fue su templo.

De esa colonia, ¿qué quedó al paso de los años? Cualquiera que haya sido su suerte, no habrá hecho falta que feligresía alguna clame por la erección de un nuevo templo griego en La Habana. Pues se trata, como la tarja indica, de manejos políticos de muy alto nivel. El mandatario cubano ha regalado esa catedral, no al pueblo griego, sino al mandatario de la iglesia griega. Es cortesía entre gente alta, y de poco vale cuánta fé venga a habitar luego entre aquellos muros. Lo importante (como acostumbramos a decir para disculpar los regalos menudos) es el gesto.

Alguna vez, en una de las mesas redondas que ocupan las tardes de televisión cubana, el Historiador de la Ciudad, Eusebio Leal Spengler recordó (creo que a propósito de un cumpleaños de Fidel Castro) el momento en que éste le entregara la llave de sus tesoros personales. Ponía así a disposición de un especialista capaz de valorarlos, la mayoría de los regalos que le hicieran dignatarios y presidentes a lo largo de los años. Fidel Castro entregaba a Eusebio Leal Spengler (quien alababa ante las cámaras la magnamidad del jefe de estado y de gobierno) los presentes recibidos en tantas visitas de Estado. Se trataba, seguramente, de una impresionante juguetería. De modo semejante, el Patriarca Ecuménico Bartolomeo, cabeza de la Iglesia Ortodoxa Griega, podría contar entre sus tesoros personales la iglesita habanera.

El regalo no podía menos que despertar envidias y recelos dentro de la Iglesia Ortodoxa Rusa. Y, debido a presiones diplomáticas de ésta, o debido a nuevos contratos económicos firmados con Rusia, se hizo imprescindible buscar emplazamiento para una catedral al gusto moscovita. El lugar apareció después de un derrumbe: se vino abajo el bar Los Marinos que era, junto al reconstruido Two Brothers, el único centro de francachela que por allí quedaba.

De este nuevo edificio poco puedo describir, porque solamente asistí a sus cimientos. Supongo que haya sido inaugurado ya, o esté por inaugurarse. He rastreado publicaciones habaneras sin haber hallado noticia al respecto. Aunque alcancé a ver una imagen de cómo quedaría una vez terminado, alcancé a ver la imagen colgada por sus constructores en la valla que ocultaba los trabajos, y puedo asegurar que la iglesia lleva o llevará torres rematadas en cebollas. Imaginemos, pues, una versión achaparrada de la Catedral de San Basilio. Alzado tal templo frente al Muelle de Luz, será también un regalo del pueblo de Cuba a un fé lejana y a un patriarca desconocido.

Esa catedral habría sido más oportuna en la época en la que una nutrida colonia rusa habitaba la ciudad, y no ahora, que pocos fieles podrán visitarla. Pero aquellos no eran rusos, sino hombres soviéticos, gente firme en su negativa de Dios, científicamente ateos. Y, lo mismo que en el caso de su homóloga griega, no hay que buscar bajo las torres en forma de cebollas la casa de deter-

minada alianza con determinado Dios. Su construcción no es más que el sello entre el gobierno cubano y el gobierno de Rusia. Un pacto post-comunista entre ambos Estados.

Jardines en honor de una princesa y de una religiosa, templos de lejanos credos: quizás esta hilera de presencias arquitectónicas que hoy me extrañan alcance algún día, transcurrido el plazo suficiente, la quietud de la costumbre. Serán entonces (si este entonces llega) presencias familiares. La memoria de Diana de Gales parecerá a mucha gente (sobre todo a aquellos que no guarden recuerdos anteriores del lugar) indiscernible de aquel rincón de La Habana. Y quizás la fuente que encontramos espantosa hoy se haya vuelto graciosa para entonces. La costumbre, como sabemos, es una pedagoga de abundantes recursos.

No obstante, aunque he prometido hablarles de La Habana del futuro, prefiero no adelantarme tanto, y quedarme en la estupefacción ante esas ocurrencias. Y en el presente cuesta comprender que el llamado «Plan Maestro de Revitalización Integral de La Habana», regido por la Oficina del Historiador de la Ciudad, se entretenga en tales fantasías mientras toda la ciudad decae a ojos vista.

Como en el caso de los jardines memoriales podrá objetarse que esas dos catedrales resultan un aporte indudable al imaginario de la ciudad, que tan particulares torres amplían la imaginación habanera y dan testimonio de las mutaciones de la historia cubana más reciente. Hacen, pues, más ecuménica a la capital cubana: en ella rezan muy diversos credos. Por otra parte, sería inconsecuente esperar a que todos los problemas habitacionales fueran cubiertos para disponerse a edificar la cuota de simbolismos que cualquier capital precisa. Sería descabellado exigir tal cosa: las catedrales no han esperado nunca a ver calmada el hambre. Aunque, más que de catedrales, se trata de embajadas. La catedral rusa y la catedral griega levantada en La Habana son edificios de embajadas.

No están allí para halagar lo consabido, pues el urbanismo se hace no sólo de recurrencias, sino también de asombros necesarios. Y es irrelevante entonces que nunca hubiese estado enclavada allí tal o más cual iglesia. La recuperación de la vieja ciudad constituye un acto creativo. No se ocupa únicamente de las más fieles devoluciones, no es arqueología solamente. La Habana

Vieja tiene, por fuerza, que entenderse como ciudad viva. Allí están sus pobladores, y es para ellos que se abren nuevos jardines y se abren nuevos templos.

Las anteriores razones serían compartibles de no existir, también cobijados bajo el llamado «Plan Maestro de Revitalización Integral de La Habana», disparates al tratar con lo histórico habanero. Y citaré un ejemplo también muy reciente: en la manzana que forman las calles Obispo, Obrapía, Mercaderes y San Ignacio, fue inaugurado hace aproximadamente un año el Colegio Mayor San Jerónimo, de cuyas aulas saldrán los restauradores, arqueólogos y diversos especialistas ocupados en la recuperación histórica habanera. Y en ese mismo lugar estuvo enclavada, hace varios siglos, la primera casa universitaria de la ciudad, y hasta hace poco residió allí el Ministerio de Educación. El edificio era (muchos de ustedes lo recordarán) un cubo de hormigón y cristal de los años cincuenta. Era un feo edificio moderno que vino a sustituir a una fábrica más venerable. Pero las décadas transcurridas desde su construcción, medio siglo, habían limado un tanto la agresividad de aquel ataque, y podría decirse que convivía mal que bien con los alrededores mucho más vetustos.

Enfrentados a la idea de abrir un colegio dentro de aquel cubo de hormigón, se hacía imprescindible elegir en el tiempo. Podía echarse abajo el macizo de los años cincuenta y emprender una réplica colonial de la universidad primera. O podría aceptarse de buen grado aquella intromisión moderna de mal gusto, considerándola avalada por medio siglo de estancia. Era, a juzgar de esta manera, ya legítima. Tenía la legitimidad de lo construido, como podrá decirse en el futuro de las hoy flamantes catedrales ortodoxas. Aquel edificio era también pasado, formaba parte del pasado de la ciudad.

Jaleados entre una y otra opción, quienes planearon el nuevo colegio decidieron no acogerse a ninguna de ellas. O podría decirse que a las dos. Ya que, sin demoler el edificio con que tropezaran, ordenaron agregarle una réplica del campanario de la universidad originaria. Preocupados por las sucesivas historias del emplazamiento, cualquier decisión tomada habría sido parcial y falsa. La arquitectura moderna negaba allí la colonial, y viceversa. Más salomónico (aunque más falso todavía) era buscar la inter-

sección de aquellas dos edades. Y, si resultaban demasiado discordantes los muros de hormigón, convenía escurrir el escándalo, cubrirlo con el entorno. De manera que la fachada de la mole fue forrada en espejos y así quedó poca cosa de ella, engullida por el reflejo de los edificios próximos.

A una de esas fachadas reflejantes le incrustaron una portada barroca, y en la esquina de O'Reilly y Mercaderes levantaron la torre que portaría la vieja campana universitaria. De este modo, una impostura perpetrada en los años cincuenta vino a ser sustituida, medio siglo después, por un simulacro. El campanario fue diseñado según grabados e imágenes antiguas, aunque también siguiendo el ejemplo del Campanile de San Marco en el hotel «Venetian» de Las Vegas. Las obras del Colegio Mayor San Jerónimo fueron concluidas para festejar el octogésimo cumpleaños de Fidel Castro. Y en las páginas del diario *Granma*, éste fue titulado «promotor de la transformación arquitectónica de este lugar».

Para alimentar todavía alguna esperanza respecto a ese preparado arquitectónico es preciso suponer que los mejores estudiantes del Colegio Mayor San Jerónimo encontrarán en la falsa torre y en el cajón de espejos que alberga su escuela excelentes ejemplos a evitar en el ejercicio de sus carreras. Para alimentar la indignación, no hay más que razonar lo que allí han hecho, destinado (como si se tratara de una burla) a albergar un centro para la recuperación histórica. Arquitectos y urbanistas, arqueólogos e historiadores han sabido predicar allí con el peor ejemplo. Y, si puede disculparse la erección de varios exotismos en la Avenida del Puerto (lo exótico pierde enseguida su extrañeza y consigue integrarse al tejido urbano), resulta más inexplicable aún el manejo de lo histórico a propósito de ese colegio.

El ejemplo dice mucho acerca de la filosofía con que se afronta hoy la restauración de La Habana Vieja. Ocupada en ejercicios fantasiosos cuando de lo nuevo se trata (nuevas catedrales y nuevos jardines), ejercita no menor fantasía a la hora de intervenir en lo historiado. Encuentra un edificio robusto construido medio siglo antes y, en nombre del desaparecido edificio primigenio, obtiene un precipitado que no responde a edad alguna. Consigue, a la misma vez, lo falso colonial y lo falso republicano. Apelando

a la verdad histórica, suma una torre falsa a una mole intrusiva hasta dar con un volumen capaz de competir en extrañeza con las torres rematadas en cebollas.

Imbuidos en la doctrina de un plan urbanístico meticulosamente calculado, el grupo de especialistas bajo el mando de Eusebio Leal Spengler parece decidido al disparate original y al disparate historizante. Y todo esto ocurre en una capital destruida, con bajísimos índices constructivos. Bajo una administración reacia a encarar los problemas materiales de la población que sólo se ocupa muy esporádicamente (no hay más que recordar el nacimiento, las muertes y las resurrecciones del sistema de microbrigadas) de la cuestión de la vivienda. Que lo ha hecho últimamente, como saben ustedes. Y, según cifras oficiales (y piensen en lo poco fiables de las cifras oficiales cubanas), en el pasado mes de septiembre el plan anual de construcción llevaba un 40 % de retraso.

Por esos mismos días, el vicepresidente Carlos Lage criticó el incumplimiento de lo planificado para el año anterior, y aludió a lo fraudulento de muchos índices consignados. (Y puede suponerse la falsía en que esos índices incurren cuando obliga a la queja pública de un alto dirigente.) En medio de un panorama así, no deja de ser notable la campaña de restauración de La Habana Vieja. No deja de resultar notable que tal campaña se dedique a levantar sus campanarios falsos. Pero no es sólo por el pasado que el proyecto de la Oficina del Historiador de la Ciudad está obligado a responder, sino que también le incumben futuro y presente. Caben en ese presente todos los moradores de La Habana Vieja, caben las nuevas catedrales y jardínes. Y respecto a tales moradores, la doctrina consiste en deshacerse del mayor número de ellos. Para ello son estrictamente cumplidas dos instrucciones dentro de los límites municipales de la ciudad vieja.

La primera instrucción cuantifica escrupulosamente el número de residentes que arriban, y vigila que un troque de casas no aporte a La Habana Vieja familia más numerosa que la familia que salga. De este modo, la frontera entre La Habana Vieja y Centro Habana equivale a la que corre entre República Dominicana y Haití. Por su parte, la segunda instrucción dispone que, en caso de existir interés en algún inmueble por parte de la Oficina del Historiador de la Ciudad, los moradores de tal inmueble deberán

aceptar la oferta de mudanza que va a brindársele. Serán enviados a un apartamento quizás en mejores condiciones que su antigua residencia, pero quedarán ubicados desfavorablemente, fuera de la ciudad en la mayoría de las ocasiones. Obligados muchas veces a vivir en Alamar.

Con la aplicación celosa de esta política demográfica se contribuye al paulatino vaciamiento del casco histórico. La ciudad museo dedicada al turismo internacional necesita estos trabajos de desertificación. Y Alamar, la más grande ciudad dormitorio habanera, acoge a nuevos soñadores con tal de que La Habana Vieja se mantenga despejada. Galerías y museos cobran en la ciudad antigua su inexistencia nocturna, la mayoría de los bares cierran a medianoche, y quedan así a solas (como en la aspiración pintoresca de cualquier ruina) la ciudad y la luna.

Este desierto que acabo de describir viene a ser desmentido por un número de obras sociales construidas en el municipio (algunos centros sanitarios, varias escuelas). Este desierto que me empeño en describir va siendo fabricado, tal vez, con vistas al futuro. Y un buen día sabremos que las actuales disposiciones del Historiador de la Ciudad obedecieron a un cálculo determinado: el de reservar La Habana Vieja para pobladores más pudientes de los que hoy la habitan. De entenderlo así, va consiguiéndose por anticipación lo que podría sobrevenir a esa zona de la ciudad con la vuelta del juego inmobiliario, excluido desde 1959. La ciudad antigua, sus hermosos edificios protegidos, podrían convertirse en lo futuro en una zona tan apetecible como el centro histórico de otras capitales del mundo.

Claro que cuesta creer que un gabinete inmerso en las circunstancias cubanas haya alcanzado en sus cálculos un horizonte tan lejano. Pero debemos convenir en que ese mismo gabinete ha sido capaz de ejecutar en las últimas décadas la única empresa constructiva que puede vanagloriarse de su trabajo en La Habana.

III

La restauración de La Habana Vieja es el único crecimiento constructivo de los últimos años en la capital. Constituye en su

mayoría recuperaciones de edificaciones ya existentes, apenas incluye construcciones nuevas, y por ello coloca sus índices en el rubro de mantenimiento, entre las labores que aseguran los fondos arquitectónicos. Y sería de esperar que, mientras tanto, se alzaran nuevos edificios, se urbanizaran terrenos y creciera La Habana.

Pero una visita a la Maqueta de La Habana desmiente estas esperanzas. La maqueta se encuentra dentro de una nave construida para ella en Miramar. «Pasado, presente y futuro», prometen los carteles publicitarios a la entrada, y pocas noticias del futuro dan adentro. Una rampa caracolea alrededor de la ciudad en miniatura, y en la rampa han dispuesto teodolitos a través de los cuales mirar La Habana desde arriba. Tenemos, como visitantes del lugar, una perspectiva privilegiada. Alcanzamos al último techo que se pierde en el horizonte, abarcamos todos los tiempos históricos de la ciudad.

La Habana, como se sabe, ha sido una capital de pocas sustituciones, caracterizada más por la adición de espacios nuevos que por la reedificación de los espacios ya existentes. Y, si bien ha cambiado de emplazamiento varias veces (los historiadores aseguran que la actual es su tercera localización), ha mudado bien poco las piezas que la forman. No puede hablarse como en otras capitales latinoamericanas de templos antiguos que soportan nuevos templos, o de viejos barrios arrasados (piénsese en Caracas o Bogotá o Lima) para dar lugar a nuevas construcciones. Antes que insistir en el mismo punto, La Habana se fuga, corre en todas direcciones a partir del norte fijo de la orilla del mar. Como si fuese derramándose tierra adentro. El afán de capitalizar ha dejado en los terrenos ocupados bultos arquitectónicos bastante definitivos, a los cuales difícilmente se vuelve, pues el principal interés corre hacia nuevos puntos, ambiciona horizontes nuevos.

Es así que La Habana puede ostentar, gracias a una breve historia que aún le permite avances horizontales significativos, una densidad histórica que otras capitales han perdido ya. Se da, pues, la paradoja de que sea a la vez una ciudad reciente y antiquísima. Reciente, por la disponibilidad de espacio por el cual podría derramarse sin solapar otros términos provinciales. Y antiquísima, dado el continuum arquitectónico que puede hallarse en ella,

donde muy poco vino a ser sustituido. Ya que, empeñados como han estado sus moradores en correr hacia urbanizaciones nuevas, no ha sido preciso reclamar el suelo sobre el que se asentaban los más viejos edificios.

Aunque ya en los años cincuenta se venía pensando en esta clase de reclamaciones. El Plan Sert, encargo del gobierno cubano a un bufete de arquitectos de Estados Unidos, se ocupaba por entonces de vérselas con la ciudad antigua: rediseñaba La Habana Vieja y algunas zonas de Centro Habana. Sólo unos pocos edificios coloniales se salvaban en este nuevo trazado. Entre el malecón y las calles de la ciudad los rascacielos formarían una cortina rompevientos. Y la bahía iba a contar con un islote artificial. Anchas autopistas cruzarían La Habana Vieja, y abundarían allí los parkings.

Que, de no haber triunfado la revolución de 1959, fuera o no a cumplirse este plan, es materia para una historia contrafactual, una historia donde la imaginación se pregunte qué habría sucedido en caso de que ciertos virajes o ciertas elecciones resultaran distintas. Podemos imaginar una Habana reformulada según las directivas del Plan Sert si somos capaces de imaginar una historia cubana del último medio siglo sin el régimen político instaurado en Cuba en 1959. Podemos, en otra hipótesis, contar con la oposición de los arquitectos cubanos al cumplimiento del Plan Sert. E incluso pudiéramos imaginar una Habana distinta a la de hoy si fuéramos capaces de imaginar que el triunfo revolucionario de 1959 proporcionaba al país un régimen distinto, volcado menos hacia la política exterior que hacia lo administrativo, un régimen más hacendoso y menos imperialista, compuesto menos de Cancillería que de Hacienda.

Estas y otras suposiciones contrafactuales podríamos arriesgar pero, pese a lo provechoso de estas imaginaciones (la libertad es imposible sin imaginación), aquí no tengo tiempo para detenerme en ellas, así que recorro con un teodolito la maqueta que reproduce la capital cubana.

Ahí está el pasado en abundancia. Gracias a que no llegara a cumplirse el Plan Sert u otra planificación semejante. Ahí está el pasado con cada una de sus piezas. Gracias a la parquedad urbanizadora del régimen revolucionario, y a que este régimen ha teni-

do a bien conformarse con los edificios administrativos construidos por el régimen anterior, y ha aceptado utilizar el centro simbólico de la Plaza Cívica hasta transformarlo en Plaza de la Revolución. (Piénsese, por el contrario, en la voladura en 1950 del Palacio Real de Berlín para construir en su lugar la Marx-Engels Platz y el Palacio de la República. O en las calles y viviendas desaparecidas con el fin de dejar espacio al paquidérmico palacio de Ceaucescu, en Bucarest.) Y si bien puede juzgarse como una desgracia la anemia constructiva del régimen cubano, también puede considerarse como una señal afortunada.

Pasado y presente se muestran al alcance del teodolito. No ha habido necesidad de maquetas sucesivas, no han sido necesarios cortes transversales en el tiempo. Escasas superposiciones ha padecido la ciudad, pocos han sido sus amontonamientos. Explayada y simultánea en todas sus edades, La Habana se abre, en pasado y presente, de una ojeada. Pero, ¿qué viene a decirnos esta misma maqueta, fabricada para el control y la planificación urbana, acerca del futuro?.

Quienes hayan pasado por un estudio de arquitectura saben que, por lo general, las maquetas de edificios son albinas. Blancas o crudas, ostentan el color de las potencialidades. Aún están por ser y una cáscara de huevo las envuelve. Quien haya visitado alguna otra maqueta de ciudad (en New York exhiben la más grande del mundo, y la habanera alardea de seguirla en tamaño) habrá percibido color en cada pieza: cada reproducción lleva el mismo color de fachada con que se levanta en la ciudad. La Maqueta de La Habana se ha decidido, en cambio, por una solución entre esos dos extremos: ni blanca del todo, ni del todo coloreada.

Y cabe esta interrogante para el caso en que se hubiera adoptado la segunda solución: ¿qué color prestarían los fabricantes de esas miniaturas a fachadas que llevan décadas y décadas sin recibir pintura? ¿El color del tiempo? La Maqueta de La Habana ha recurrido a los colores de la historia. Así, el marrón cubre todo lo construido durante la época colonial, el ocre marca lo republicano y el marfil corresponde a la nueva era revolucionaria.

Salta enseguida a la vista la arrogancia del ocre y la cortedad del marfil. El ocre conforma la ciudad en su mayor parte (80% según

algunos, 88 % según otros). Si entendiéramos a la ciudad como discurso, se trata de un parloteo abundante, de una conversación que fluye y fluye. El discurso urbanístico revolucionario se limita, por su parte, a un apunte por aquí y por allá y (en el caso de Alamar, Reparto Eléctrico y Mulgoba) de algunas adiciones marginales al discurso central.

¿Y el futuro?, volvemos a preguntarnos. Quienes dispusieron las piezas de esta maqueta reservaron el blanco para las construcciones por venir. Lo futuro comparte ese color con los monumentos y los cementerios, y dejo a ustedes la conclusión de tal equivalencia. Durante mi visita, hace un par de años, encontré en la Maqueta muy pocas piezas blancas. Algún hotel se adelantaba por la costa, hacia el oeste. El futuro parecía muy improbable, como si aquellas piezas pertenecieran a un jugador de *Monopoly* soñoliento.

El ocre de seis décadas republicanas avasallaba al escaso marfil del medio siglo y, de creer que el futuro pertenece al régimen revolucionario (y de creer que éste persista en su desgano constructivo) muy pocas esperanzas caben para lo que vendrá. «El futuro pertenece por entero al socialismo», puede leerse en las vallas de la propaganda oficial. Lo cual viene a traducirse urbanísticamente como «El futuro pertenece por entero a los derrumbes».

En la Maqueta de La Habana demoran en aceptar los derrumbes, tal como puede comprobarse en dos o tres ejemplos. La ciudad en miniatura evita cuanto puede enseñar su boca cariada. Y tampoco aparecen en ella las ruinas. Pero tampoco cuenta el único esfuerzo constructivo de la capital en las últimas décadas: la restauración del casco histórico. Lo cual viene a indicar claramente algo que muchas veces se pierde de vista: la impracticabilidad de esa receta más allá de los límites de la ciudad antigua. Pues no podría aspirarse a toda una capital arqueologizada, no podría aspirarse a una ciudad convertida en museo. A menos que se pretenda una cuarta fundación de La Habana y, del mismo modo en que ahora se vacía La Habana Vieja y se repuebla Alamar, quiera dejarse lo que hoy conocemos como Habana a disposición de visitantes y curiosos, refugiándose los habaneros no en una ciudad dormitorio, sino en una capital dormitorio. Así, La Habana

actual pasaría a ser una nueva Panamá La Vieja, una nueva Pompeya, la Pompeya enterrada por el volcán Revolución.

Tampoco creo posible la implantación en otros municipios habaneros del esquema de autogestión económica que lleva la Oficina del Historiador de la Ciudad en La Habana Vieja. En un reciente número de la revista *Temas*, el arquitecto Mario Coyula Cowley, miembro del Grupo para el Desarrollo Integral de la Capital, apunta como salida el otorgamiento de autonomía económica a los gobiernos locales, «ampliando las atribuciones de entidades corporativas estatales autofinanciadas, a la manera de la Oficina del Historiador de La Habana».

Tal solución supondría, de seguir la receta practicada en la zona colonial, la afluencia de turismo extranjero. Supondría la conversión de toda una capital en parque temático, y cabe preguntarse qué atracción turística podría aportar, por ejemplo, Luyanó. Una fórmula más o menos feliz (hablo de resultados económicos, no de secuelas) aplicada en la ciudad costera, sería de muy poca efectividad trasladada tierra adentro, a barrios de escaso valor patrimonial.

Cuando miramos a La Habana contamos, pues, con una ciudad paralizada, atendida en sus edificios más antiguos, desvalida en el resto. Podemos preguntarnos (no dejaremos de hacernos esta pregunta) por qué razón, o razones, la administración instaurada en Cuba desde hace medio siglo ha permitido o ha provocado tal estado de cosas. Tocante a este punto, las teorías podrán dividirse entre quienes entienden que la decadencia de las ciudades (pues hablo de La Habana como ejemplo máximo) ha sido un propósito consciente de tal administración, una meta alcanzada poco a poco por ella, y quienes sostienen que todo obedece a pura desidia, a simple despreocupación por los asuntos internos. Llegadas a estas consideraciones, puede acogerse uno a la teoría del resentimiento puritano contra la ciudad (Babilonia como La Gran Puta) o a la teoría de la indiferencia culpable. En mi libro *La fiesta vigilada* (así como en un documental realizado por Florian Borchmeyer donde aparezco) aventuro la perfecta correspondencia que existe entre una Habana destruida y el discurso oficial que siempre ha hecho hincapié en la espera de una invasión militar estadounidense y en su correlato más apacible, el embargo o blo-

queo económico estadounidense sobre Cuba. La ciudad en ruinas constituye, vista así, el mejor escenario para tales ejercicios inculpatorios. La Habana resulta ser el simulacro de una ciudad invadida, la maqueta (a escala natural) en la mesa campaña del Estado Mayor. La Habana puede entonces mostrar sus derrumbes y sus apuntalamientos del mismo modo en que una víctima enseña judicialmente las marcas de agresiones sufridas. Y, aunque nunca vaya a arribar la anunciada invasión, y aunque la administración cubana se muestre capaz de sortear las barreras para el intercambio comercial con Estados Unidos, conviene a esa administración el paisaje carcomido de la capital cubana. Pues tal paisaje justifica el discurso de resistencia exportado por el régimen revolucionario, justifica su oratoria de plaza sitiada.

Volvemos, pues, a la relación que alguna vez estableciera, en la Grecia del año 500 antes de nuestra era, el poeta Simónides de Ceos. Relación entre discurso y derrumbe, entre la oratoria (o poema) a memorizar y el edificio imaginario que albergaba esas piezas. Si en Simónides la derrumbada mansión de Scopas le valía para retornar al poema, el discurso oficial cubano se autolegitima permitiendo el derrumbe de La Habana. Como en una revisión macabra del episodio contado por Marco Tulio Cicerón, Simónides consigue en este caso, mediante su discurso, el desplome del techo de la casa de Scopas. Y esta es, en verdad, una interpretación posible del episodio griego. Porque puede conjeturarse que, de no haberse mencionado a los Dióscuros (y de no haberse despertado la vengativa tacañería de Scopas), la mansión derruida habría quedado en pie y los invitados habrían vuelto a sus domicilios con las primeras luces del amanecer.

IV

Lo mismo que Simónides de Ceos nosotros estaremos ante las ruinas. Ante las ruinas, dentro de ellas, se encuentran quienes viven en La Habana. Y, en vista del desastre, un buen día será preciso descartar qué ha de reconstruirse, qué deberá desaparecer para dejarle espacio a otro volumen, qué ciudad nueva tendrá que trazarse. A diferencia de toda su historia anterior, la capital cuba-

na tendrá que empeñarse en sustituciones. Podrá, como antes, adelantar sus límites, fugarse en nuevas urbanizaciones. Pero tendrá también, obligatoriamente, que ocuparse de las viejas calles, de los viejos edificios, de tratar con sus escombros. Vendrá a cumplirse entonces, por razones distintas, la etapa primera del Plan Sert o de cualquier plan arrasador por el estilo: habrá que despejar zonas, habrá que demoler. No por elección (como hubiera ocurrido en los años cincuenta, de cumplirse el Plan Sert) sino por fatalidad. Habrá que recurrir, por su método, por su planificación, a los artistas de la destrucción, título que alguna vez se adjudicó, para la creación de los boulevares de París, el barón Haussmann.

Un problema a resolver será recurrente: aquel que planteaba la inauguración del Colegio Mayor San Jerónimo. ¿Cómo tratar la superposición, cómo vérselas con las distintas presencias de un mismo espacio? En una de sus novelas, Joseph Conrad se quejaba del mundo que habitamos, un mundo en el cual un ser no puede estar a la misma vez en dos lugares y dos seres no pueden ocupar el mismo sitio. Para La Habana del futuro vendrán las sofocaciones de un mundo así, de sustituciones obligadas. Y será preciso entonces delimitar en qué consiste nuestro patrimonio. Tarea aún pendiente, a juzgar por el reduccionismo a lo colonial practicado por la Oficina del Historiador de la Ciudad. Tarea aún pendiente, si aceptamos que una catedral ortodoxa rusa recién construida podría constituir patrimonio a salvar, bien para lo venidero.

Y aquí aviso de un peligro a evitar, el de creer que se retomará la historia en el mismo punto donde se dejara, el peligro de entender al período revolucionario como una pausa vacía. Por suspuesto que el poco marfil visible en la Maqueta de La Habana abonaría tal creencia. No obstante, los ejemplos postcomunistas de Berlín Oriental y de Moscú deberán prestarnos cautelas. Pues en ambas capitales se ha arrasado patrimonio arquitectónico bajo pretextos ideológicos, como en necesidad de borrar recordatorios, de alejar sospechas.

El Palacio de la República, construido a mediados de los setenta donde antes estuviera emplazado el Palacio Real de Berlín, comenzó a ser demolido a inicios del año pasado. Para su construcción, el régimen comunista había barrido con un palacio

monárquico que dominaba el centro de Berlín desde el siglo XV. Construyó en su lugar una plaza (Marx-Engels Platz) y ese palacio multifuncional que incluía la Cámara de Representantes del Pueblo y el mayor centro cultural del país. Fue allí, en ese edificio, que los miembros del Parlamento de Alemania Oriental votaron por unirse a la otra Alemania. Y las administraciones berlinesas del postcomunismo optaron, a su vez, por derribarlo. En contra de esa decisión no valieron las peticiones alemanas e internacionales, ni siquiera las recomendaciones de notables arquitectos y urbanistas. Símbolo de un régimen injusto, como no tardó en sostenerse en la discusión pública, tendría que desaparecer del mismo modo que el régimen al que glorificara.

Por su parte, lo ocurrido en Moscú alcanza grados de barbarie. Ejemplos valiosos del constructivismo ruso se han perdido en los últimos años, y ha sido necesaria la creación de una sociedad –The Moscow Architecture Preservation Society– encargada de denunciar tales pérdidas. Según informes de esa sociedad, desde 1992 se han demolido en Moscú más de 400 edificios históricos que van desde el siglo XVI hasta la arquitectura ejecutada en la época de Stalin. Y en esa nómina caben la vivienda de madera más antigua de Moscú, y clásicos de la arquitectura estalinista como el hotel Moksva y el hotel Rossiya. (Igual que en el caso del palacio comunista berlinés, este último hotel fue construido donde se levantara una zona medieval que databa de los tiempos de Iván el Terrible.)

En opinión de The Moscow Architecture Preservation Society los males principales que afectan en Rusia al patrimonio son la desidia institucional en la aplicación de las leyes de protección existentes, la especulación urbanística (que hace más barato derribar y construir de nuevo que restaurar, y favorece el fachadismo o vaciamiento de edificios históricos manteniendo únicamente la antigua fachada), la falta de mantenimiento de la arquitectura histórica y, por último, la falta de criterio en las restauraciones realizadas. Males que, en su mayoría, suponen oscuras relaciones entre el poder político y las empresas constructoras. Males a tener en cuenta para el futuro de Cuba.

Pero, al fin y al cabo, no es a propósito de construcciones achacables al régimen cubano actual que deberán tenerse esas cautelas.

La Habana de la época revolucionaria está relacionada (al menos hasta ahora) con muy pocos edificios simbólicos y, aún de proponerse escarmentarla, la piqueta pública daría contra contados muros. Pero si la ciudad recorrible con un teodolito brinda muy poco marfil donde fijar la vista, existe, construida durante este último medio siglo, una extensa capital sumergida, no apreciable en la superficie. Y no hablo de las galerías subterráneas practicadas por aquí y por allá como refugios antiaéreos. Ni tampoco de las perforaciones del subsuelo que estudiaban la posibilidad de construir el Metro de La Habana.

Lo mismo que se habla de una economía sumergida por la cual circulan bienes rapiñados a las empresas estatales, de una economía dibujada por canales secretos donde aparece lo que otro modo no podría conseguirse, puede hablarse también de una ciudad secreta, sumergida, a la que han ido a parar las más impensables conversaciones, las cartas que no llegaron o no salieron hacia su destino, las observaciones más nimios sobre el comportamiento humano. Me refiero a la ciudad que (país, podría decirse sin temor a exagerar) compuesto por kilómetros y kilómetros de archivos secretos. Me refiero a los fondos con que ha trabajado y trabaja el Ministerio del Interior (el único ministerio existente en Cuba, tal como se afirma), me refiero a la extensísima biblioteca que podría fundarse con la unión de todos los libros de registros de los Comité de Defensa de la Revolución.

Porque si es cierto que el régimen revolucionario cubano se ha desentendido suficientemente de la capital que tomara, si han sido, en la superficie, poquísimas sus obras, esto podría deberse (aunque valdría la pena apuntar algunas otras causas) a su desvelada labor en esta clase de edificación subterránea. Si ha mostrado despreocupación por acueducto y alcantarillado y redes eléctricas y telefónicas y de gas, valiéndose en su mayoría de las facilidades heredadas, no podría decirse lo mismo acerca de las obras de canalización para la escucha secreta, de sus trabajos de infiltración, de la creación de un universo telefónico paralelo. Corrijo, por tanto, lo que antes dijera: se trata de un régimen político desvelado por lo internacional y desentendido de la gobernación en lo aparente, porque en el fondo está obsesionado por el control de sus súbditos, obsesionado por conseguir que sean sus propios súbditos los

que se vigilen entre sí hasta alcanzar, por esta vía, un grado mayor de destrucción de la ciudad: la destrucción de la civilidad. Se trata, en suma, de un régimen político que fomenta la desconfianza en la estabilidad de los muros y alienta la desconfianza ante cualquier vecino. Porque pueden caernos encima tanto el techo como el prójimo.

En una página de sus memorias, cuenta Heberto Padilla cómo José Lezama Lima se vio obligado a recibir en la sala de su casa a un policía vestido de civil decidido a interrogarlo. Éste acusó a Lezama Lima de hablar mal del gobierno revolucionario y, cuando Lezama Lima negó tal acusación, se vió abocado a una grabación donde pudo escucharse a sí mismo pronunciando la frase de marras. Traigo a cuento este episodio para indicar que existe (si no se han perdido) grabaciones inéditas, secretas, de José Lezama Lima.

De igual modo, cabe la posibilidad de que un archivo habanero atesore grabaciones de otras grandes figuras, así como de individuos menos importantes, aunque igualmente espiados. Ha de existir también, de obedecer a la policía secreta cubana a sus maestros soviéticos y alemanes, una inmensa biblioteca de informes, de conversaciones fielmente transcriptas, de fotocopias de correspondencia, de papeles y objetos ocupados, de minuciosos balances personales. Recuérdese que no fue de otro archivo que del de la Seguridad del Estado de donde salieron los libros póstumos de Virgilio Piñera, manuscritos ocupados a la muerte del autor y enviados luego, al paso de los años, a las editoriales estatales que los publicarían.

Podemos preguntarnos cuánta información tomará, más tarde o más temprano, el camino de esos originales de Virgilio Piñera. En el Berlín postcomunista (y más recientemente en Polonia) decidieron abrir los fondos de la policía secreta. Después de la caída de Ceaucescu, Rumania ha sido gobernada sucesivamente por oficiales de la Securitate, empeñados en que nada de lo espiado fluya. Por su parte, la administración post-soviética de los archivos secretos de Moscú se ha debatido entre la apertura y el cierre. Para el caso cubano cabe, incluso, otra posibilidad: la absoluta destrucción. Podría ocurrir que el mismo personal atareado en la construcción de La Habana secreta cumpla órdenes

de hacer desaparecer toda huella de la ciudad perversa que fundaran.

La conservación de esas calles de documentos constituiría, a no dudarlo, un bien preciado. Recuperaríamos, por citar un ejemplo dentro de ese océano de pruebas, la voz de José Lezama Lima hablando de mil asuntos, sin saber que lo grababan. Recuperaríamos también las primeras versiones terminadas de *Otra vez el mar* de Reinaldo Arenas (hablo de las versiones que le fueron ocupadas). Y, más impersonalmente, ese archivo de voces y de gestos constituiría una documentación preciosa a la hora de historiar la vida cotidiana en Cuba en la segunda mitad del siglo XX y en los primeros años del siglo XXI.

Pero no dudarán ustedes de que se trata, asimismo, de un tesoro maldito, de un regalo envenenado. Porque prestará pruebas abundantes y contundentes de que, entre las costumbres de la vida cubana de esas décadas, estuvo el espionaje y la denuncia, la chivatería y las peores complicidades y servidumbres, el desprecio mayor por la libertad.

Así entendido, no importa cuántas de estas pruebas sobrevivan: la existencia de ese país secreto, de esa capital subterránea de la soplonería, va a acompañarnos (nos acompaña ya) en los próximos tiempos, sea tangible o intangible. El futuro de La Habana tendrá que atender, pues, no sólo a la ruinosidad de los edificios, sino también a lo ruin humano.

Durante casi cincuenta años La Habana se ha mantenido paralizada, y a esa parálisis, al derrumbamiento traído por ella, habremos de dar cara. Será necesario determinar lo removible, salvaguardar lo que deba conservarse, y decidir nuevos planteamientos para la ciudad. Y es tal la magnitud del desastre, que podrá hablarse de una cuarta fundación de la ciudad. Digo esto sin la soberbia arrasadora de las revoluciones. Y no es descabellado aventurar que La Habana del futuro será muy distinta a la de hoy, restringida durante décadas.

De idéntica manera, será preciso atenerse a lo ocurrido entre sus moradores. Tal como imagino una opinión pública cubana volcada sobre el tema de la ciudad quisiera imaginar una discusión madura, concertada, en torno a la cuestión de los archivos. Que se recurra a las virtudes del olvido o a la laceración del recordar, es

de inútil pronóstico ahora. Distingo estas dos tareas principales cuando pienso en La Habana del futuro: la reconstrucción de la ciudad y la reconstrucción de la convivencia ciudadana. Estaremos, a esa hora, como Simónides de Ceos al salir del banquete. Estaremos ante la ciudad. Es decir, ante los muros derruidos. Nos tocará afrontar las huellas del desastre. Trabajar entre los escombros, identificar piezas ©

La lección multiétnica del Brasil

Fernando Cordobés

Aunque geográficamente alejado de los límites del mar Caribe y culturalmente en las antípodas de la influencia anglosajona, francófona u holandesa, Brasil es un inmenso laboratorio que condensa y magnifica la mayoría de las tendencias sociales observadas en los pequeños países caribeños, y las proyecta a escala global ejerciendo una influencia determinante. Si se tienen en consideración las perspectivas de futuro de un país con vocación de convertirse en una de las grandes potencias mundiales en un futuro no muy lejano, resulta imprescindible fijar la atención en sus peculiaridades de sociedad mestiza.

Al igual que en las pequeñas islas caribeñas dedicadas durante la época de la colonización a la producción de azúcar, en Brasil se dieron algunas circunstancias similares como la importación masiva de mano de obra esclava negra destinada al trabajo en las plantaciones, o la predominancia de una oligarquía blanca que concentraba toda la riqueza del país en unas pocas manos. Pero las coincidencias prácticamente terminan ahí. La actitud de los colonos fue radicalmente distinta. En el caso de los brasileños, su proyecto no fue el de enriquecerse en un destino temporal para regresar ricos y opulentos a la metrópolis; su objetivo final era Brasil. La larga decadencia de la metrópoli hacía inviable el proyecto de volver. ¿Volver para qué? Los prejuicios morales y raciales de los portugueses, nunca fueron tan estrictos y determinantes como los de los anglosajones. El resultado a lo largo del tiempo se tradujo en realidades sociales radicalmente distintas. En Brasil se dio un proceso de formación nacional que el antropólogo Gilberto Freyre describió con detalle en su primera obra *Casa grande e senzala* (1933), libro traducido y publicado recientemente en España que amplía y enriquece la visión de esas sociedades mestizas que,

en gran medida, adelantan el futuro de la humanidad.Gilberto Freyre fue antropólogo, sociólogo y escritor. En *Casa grande y senzala*, propuso una nueva interpretación de Brasil y de su pasado, basada en una comprensión antropológica moderna de la raza.

Freyre nació 1900 en el seno de una familia católica de la ciudad de Recife. El hecho de hacerlo en la periferia de los centros tradicionales de poder del país como son Río de Janeiro y Sao Paulo, teniendo en cuenta además que Pernambuco es una región con características distintivas, dieron forma a su vida y su obra. Su padre, juez y catedrático de economía política en la facultad de derecho de Recife, fue gran admirador de las tradiciones anglosajonas y después de enseñarle inglés a su hijo, le matriculó en la escuela de una misión baptista regentada por misioneros norteamericanos. Su inteligencia y su conversión al protestantismo, contribuyeron en gran medida a que sus profesores le promocionaron para la obtención de una beca en la Baylor University de Waco, Texas, donde se trasladó en 1918. Después de graduarse, Freyre continuó sus estudios en la universidad de Columbia donde perdió su fe religiosa, pero adquirió una nueva vocación: la antropología. Fue discípulo del antropólogo norteamericano de origen alemán Franz Boas, quien ejercería una influencia decisiva en la formación de su pensamiento. De sus enseñanzas Freyre se sirvió para llegar a la conclusión de que la mezcla de razas, en lugar de ser una de las causas del bloqueo al desarrollo económico y social de Brasil (como le habían enseñado prominentes darwinistas sociales, evolucionista y difusionistas de la época), era probablemente su mayor mérito y valor. Lo que hoy a algunos puede parecerles una obviedad, era entonces un tesis diametralmente enfrentada al pensamiento dominante y una afirmación así implicaba una gran valentía y honestidad intelectuales. Para Freyre, los factores sociales y culturales, en especial la esclavitud, eran las verdaderas causas del retraso del país. De ahí su interés en interpretar Brasil a través del análisis y el estudio de su pasado. Su tesis doctoral sobre la vida social de Brasil a mediados del siglo XIX, fue uno de sus primeras investigaciones en esa línea y fue publicada en inglés inmediatamente después de que la finalizara.

Tras viajar una larga temporada por Europa, Freyre regresó a Brasil con ideas nuevas y una visión abierta y cosmopolita del

mundo que le permitió observar la realidad de su país desde una perspectiva mucho más amplia. Una de las ideas que iría tomando cuerpo lentamente, era la de la importancia de la diferenciación regional en un país tan inmenso. Tomando ventaja de las ricas y diversas tradiciones locales, desde la arquitectura a las variedades culinarias, los brasileños podrían mantener su identidad frente a un mundo cada vez más alienado y homogéneo. Con esas y otras ideas en mente, organizó en 1925 en Recife una Conferencia Regional, en la que alentó el trabajo de novelistas, poetas y artistas locales. Sus ideas calaron hondo en una enorme audiencia pues contribuyerondecisivamente a la reconciliación de los brasileños con su propia cultura en un momento aún indefinido e inseguro en la formación de la nación.

Su amplia experiencia personal en diversos países, su capacidad para apreciar las similitudes y diferencias con respecto a ellos, le ofreció la oportunidad de elaborar una tesis más amplia sobre los orígenes patriarcales de la organización social de Brasil. El resultado fue *Casa grande y senzala*, en la que trazó el marco conceptual de su pensamiento. En la obra describía con detalle la estrecha relación, en muchas ocasiones íntima, entre colonizadores portugueses y esclavos africanos. Como asegura su traductor al español Antonio Maura, lo hizo además con un estilo personal y directo muy próximo a la creación literaria y ello le permitió evocar con realismo las atmósferas que describía. A Freyre algunos críticos le acusaronde idealizar la relación paternalista entre amos y esclavos y eso le convirtió en objeto de severos ataques. Sin embargo, el libro obtuvo en seguida reconocimiento internacional y brindó a los brasileños un sentimiento de identidad nacional y pertenencia a una cultura. Para su autor eso significó ganarse un puesto de honor entre los autores brasileños.

Freyre obtuvo en 1936 la cátedra de sociología en la Universidad de Brasil y publicó ese mismo año *Sobrados e mucambos*, la continuación de su anterior obra. En ella abordó lo que él definía como «la decadencia del patriarcado rural y el desarrollo del urbano». Cronológicamente ese periodo abarcaba desde la llegada a Brasil del rey João IV en 1808, hasta la independencia del país en la segunda mitad del siglo XIX. La tercera obra de esta serie fue *Ordem e progresso* (1959), título que tomó prestado del lema

positivista de la república proclamada en 1889 y que desde entonces aparece como lema de la nación inscrito en su bandera. En la obra analiza el proceso de desintegración del patriarcado rural y el cambio del trabajo esclavo al trabajo libre. Freyre tuvo el proyecto de publicar un cuarto volumen en la serie titulado *Jazigos e covas rasas* (Mausoleos y sepulturas terrenas), en el que se iba a dedicar a la cuestión de los enterramientos y la relación de los vivos con los muertos. En general, escribió extensamente sobre cuestiones de sociología e historia y llegó incluso a publicar una novela *Doa Sinhá e o filho padre*, cuando rondaba los sesenta años, además de un volumen de poesías. Sus colaboraciones como columnista en distintos periódicos brasileños fueron adquiriendo con el tiempo unos matices cada vez más conservadores. A pesar de las críticas que se vierten contra él en la actualidad relacionadas con algunos aspectos de su pensamiento, sus críticos a menudo olvidan su mérito a la hora de desplazarlas teorías racistas prominentes en Brasil en el periodo de entreguerras, un momento en que en Europa alcanzaban proporciones siniestras. A pesar de todo, siguió enseñando y escribiendo hasta los ochenta años y obtuvo reconocimiento tanto en América como en Europa, como uno de los intelectuales brasileños más influyentes del siglo XX. Murió en su ciudad natal de Recife en 1987 cuando tenía 87 años.

El mensaje de Gilberto Freyre pretendía llamar la atención sobre los sincretismos raciales, culturales y religiosos, así como en el valor de la variedad, del mestizaje y de la integración de los contrarios. Se consideraba obligado a transmitir una verdad decisiva: la de exponer el valor de una nación racial y culturalmente mezclada, híbrida de portugués, africano e indio, muy distinta y opuesta a lo sucedido en otros lugares, especialmente los de colonización anglosajona, en los que incluso hubo intentos de «aclarar» oscuras o al menos marginarlas. El experimento racial y cultural brasileño tenía para Freyre una importancia histórica capital. Su valor residía enla creación de una auténtica civilización triunfante en los trópicos basada en la interacción entre culturas. La modernidad híbrida y tropical brasileña no sólo era posible, sino deseable pues poseía, según el autor, tantos o más méritos que otros modelos históricos desde el punto de vista ético, estético y civilizador.

Los temas del libro, el trópico cómo obstáculo y medio ambiente propicio, el sistema de la familia patriarcal, el esclavismo y la mezcla racial y cultural, se encuentran al servicio de demostrar y probar esa intuición central que con el tiempo se ha demostrado cierta: la de la validez y pujanza de las sociedades mestizas en contraposición a otras más impermeables y encerradas muchas veces en un casticismo estéril. El mensaje central de Gilberto Freyre consiste en otorgar valor a los sincretismos de todo tipo ya sean raciales, culturales o religiosos y en expresar el verdadero valor de la variedad, la mezcla y la integración de los contrarios. En este sentido, resulta imprescindible incorporar la biografía del autor el dato biográfico para entender la obra: sólo una persona con un conocimiento de primera mano de otras culturas modernas podía valorar comparativamente la experiencia brasileña de la miscegenación.

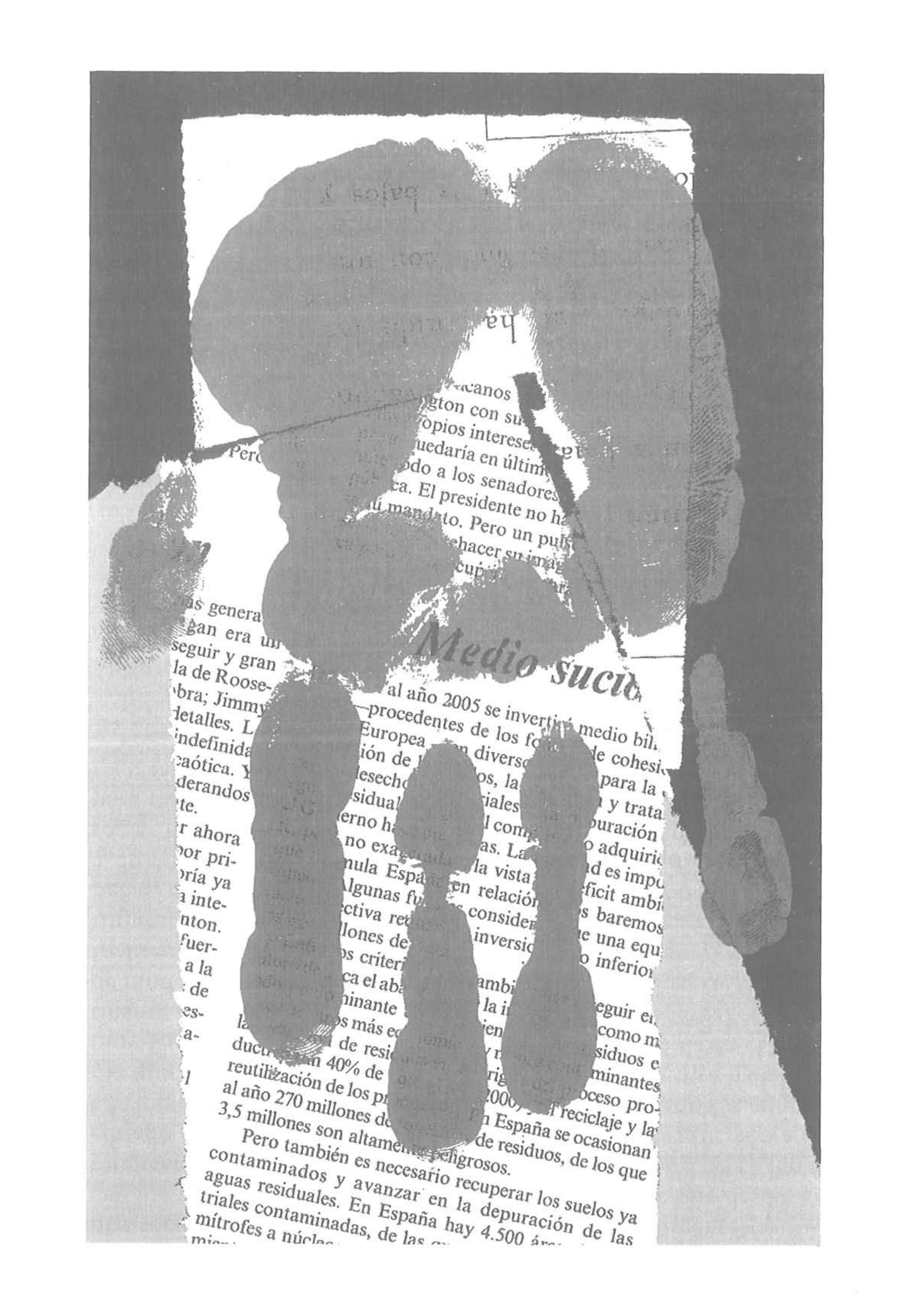
El libro está dividido en cinco capítulos cuyos temas sugieren su relación con los anteriores ensayos de interpretación nacional, así como con la investigación histórica brasileña. Los capítulos uno y tres examinan las características y peculiaridades de colonización portuguesa. El segundo se dedica al estudio del indio nativo brasileño y los capítulos tercero y cuarto, se consagran al estudio del esclavo negro. Esa organizaciónindica un desplazamiento de la importancia que se le daban a las representaciones más comunes de la identidad nacional que desde el siglo XIX, que conferían al nativo un lugar destacado junto al portugués en detrimento del negro considerado un obstáculo para el desarrollo del país. Gilberto Freyre invirtió esa línea interpretativa. *Casa grande e senzala* revaloriza las contribuciones culturales del portugués y del negro en tanto que colonizadores y formadores de una civilización original en el trópico. Es una revolución intelectual, pues transforma poblaciones consideradas marginales y plebeyas en productoras de una civilización nueva y original. En ese sentido, el autor pone de relieve que en otros procesos de colonización se produjo la formación de sociedades duales, estratificadas y muy poco mezcladasen las cuales los fenómenos de integración social y cultural fueron superfluos. En esos casos, tanto las culturas originarias, como las indígenas o las africanas, se aíslan «en pasteles duros, secos, indigestos, inasimilables para el sistema social del

europeo». Un análisis que conviene poner en perspectiva, pues desde la fecha de publicación de la obra hasta hoy, las sociedades han evolucionado de una forma que quizás en los albores de la Segunda Guerra Mundial no se podía preveer. Cierto que en la mayor parte de los casos de los países del Caribe, las culturas locales sólo florecieron cuando el colonizador se retiró y que en muchas ocasiones, sus creadores necesitaron de una «traducción» o reinterpretación para poder llegar a un público más amplio que vivía fuera sus territorios de origen.

Con la publicación de *Casa grande e senzala*, Gilberto Freyre se transformó en una referencia insoslayable en las discusiones sobre la raza o el racismo en Brasil. Su libro cambió las condiciones objetivas del debate que ocupaba la atención de la mayor parte de los intelectuales brasileños. A raíz de su publicación, aumentó considerablemente su participación en foros públicos y multiplicó los contactos con activistas y estudiosos del tema.En 1934 organizó el Primer Congreso de Estudios Afro-brasileños de Recife en un momento en el que el racismo se extendía en el clima político de Europa y en Estados Unidos. 1933 fue el año del ascenso de Hitler al poder. Faltaba apenas una década para que se iniciara el holocausto y la locura racial provocase sus más atroces resultados. En aquella época, los imperios coloniales mantenían sus posesiones en Asia y África y la idea de la superioridad racial era un componente central de laideología que sustentaba ese status quo. Por tanto, que Freyre escribiera y defendiera en aquel momento histórico sus tesis contrarias al pensamiento dominante, constituyó un verdadero hito y sentó las bases para la redefinición del concepto de identidad y pertenencia a una nación que con el tiempo se iba a convertir en una de las más pujantes del planeta.

Casa grande y senzala trata de explicar la formación de la sociedad brasileña a través de los tres grandes patrones que generaron Brasil como país y como nación bajo el régimen de la economía patriarcal. El elemento indio previo a la llegada de los portugueses, el elemento portugués propiamente dicho constituyente de su estructura como nación y el elemento negro llevado desde África para labores fundamentalmente de trabajo manual, no se observan como actores independientes, sino como partes inseparables de un mismo engranaje. El intento de unificar esos tres gru-

pos sociales pertenecientes a tres culturas completamente distintas, fue el objetivo principal de su autor. Sorprende que desde su publicación en 1933 hasta hoy, *Casa grande y senzala* no se haya editado en España. Ramón Villares señala en su introducción a la edición recientemente publicada que quizás fue «porque se entendía que las cuestiones raciales o de luso-tropicalismo se hallaban muy lejos de los problemas de la colonización española en el continente americano». Pero lo cierto es que debido al actual cambio de modelo social en los países desarrollados, el análisis de Gilberto Freyre no se puede seguir obviando ni marginando por una supuesta falta de interés. Como en el caso de las sociedades caribeñas, el conocimiento de la experiencia de Brasil, podría ayudar a despejar ciertas dudas sobre el futuro y a asumir un modelo social de convivencia acorde con los tiempos, mejor preparado para respondera las transformaciones que se avecinan


Medio sucio
Pero también es necesario recuperar los suelos ya
contaminados y avanzar en la depuración de las
aguas residuales. En España hay 4.500 áreas
triales contaminadas, de las
mítrofes a núcleos

Anaqueles sin dueño

Pedro A. González Moreno

Este libro, *Anaqueles sin dueño*, como casi todos los que he publicado hasta la fecha, surge a lo largo de un largo periodo que ha durado más de 6 años. Como ya he dejado escrito en alguna ocasión, para mí la poesía es como el vino: el resultado de un lento y largo proceso. Y a lo largo de ese tiempo, los poemas de *Anaqueles sin dueño* han ido surgiendo incluso, en algunos casos, contra mi propia voluntad. Quizás ello se deba a su escabroso tema: el del suicidio. Más de una vez me han preguntado por qué elegí precisamente ese tema y mi respuesta ha sido siempre la misma: algunas veces no es uno quien elige los temas, son los temas los que nos eligen a nosotros.

En este sentido debo decir que el motivo del suicidio, en principio, no nace de ningún hecho puntual y concreto, sino que aparece más bien como una prolongación temática (y hasta cierto punto lógica) de mi poesía anterior. Es decir, el tema no nace de ningún impulso autodestructivo (consciente al menos), y habría que recordar aquí que el yo lírico –o ficcional– no tiene por qué corresponderse necesariamente con el yo real del autor. Cuando el poeta escribe, ya sea utilizando la primera o cualquiera de las otras personas del verbo, su voz no tiene por qué considerarse, en sentido estricto, autobiográfica. Sin embargo, también debemos admitir que la escritura tiene mucho de catarsis, y probablemente el solo hecho de hablar o de escribir sobre el suicidio viene a ser un modo de conjurarlo. De manera que *Anaqueles sin dueño* tal vez sí pueda considerarse como algo parecido a un acto de exorcismo.

En cualquier caso, he de confesar que algunos de estos poemas sí están motivados por unos hechos de carácter vivencial, es decir,

---

Pedro A. González Moreno: *Anaqueles sin dueño*, Hiperión, Madrid, 2011.

por dos suicidios reales que me resultaban próximos. Quien lea con cierta atención los dos nombres que figuran en la dedicatoria del libro, comprobará que ambos llevan mi segundo apellido, y es fácil deducir, por tanto, que aunque no se diga explícitamente, los nombres de esas dos personas tienen algo que ver conmigo. Por otro lado, poco sentido tendría haber dedicado un libro sobre suicidas a personas que, a su vez, no se hubiesen suicidado. De modo que ahí, en el doble suicidio que sugiere la dedicatoria, está la génesis de algunos poemas, aunque ello no sirve para explicar el proyecto global del libro.

La obra, a partir de unos cuantos poemas iniciales, fue creciendo y adquiriendo vida propia, como un organismo vivo que se regeneraba y se alimentaba con cada una de las nuevas muertes con la que, en la literatura o la vida, iba topándome. Por eso, y muy exagerada o metafóricamente, podría decir que de la vida extraje el alma de este libro y fue la literatura quien me ayudó a ponerle el cuerpo.

Decía anteriormente que, más allá de esa motivación «vivencial», la temática del libro está en una línea muy acorde con mi poesía anterior, marcada por un fuerte acento existencial. Desde mi primer libro, *Señales de ceniza* (1986) hasta *Calendario de sombras* (2005), en mis versos ha habido siempre una fascinación por la pérdida, por la destrucción, por la muerte. La antología *La erosión y sus formas* (2007), donde recogí parte de mis cuatro poemarios publicados, refleja también, desde su mismo título, esa fijación en un mundo que se caracteriza por la mirada elegíaca, por la devastación y por la pérdida. *Anaqueles sin dueño* viene a ser, por tanto, la culminación de esa poética que es uno de los ejes principales de mi lírica, aunque llevada, eso sí, a una situación límite como es la del suicidio.

A partir de ahí, y cuando ya tenía elaborados unos cuantos poemas que no constituían aún un proyecto unitario, los propios suicidas vinieron en mi ayuda. O dicho más literariamente, sentí su llamada, escuché su voz. Como digo en el primer poema del libro (el que actúa como prólogo), entre las desordenadas baldas de mis estanterías, tengo una muy especial que está repleta de libros de suicidas. Poetas y escritores, basicamente. Y al asomarme de vez en cuando a esa balda, sentía extrañamente que sus

voces, en efecto, me reclamaban aunque no sabía muy bien por qué ni para qué.

Ahí comenzó a fraguarse, realmente, el proyecto del libro. El recurso de las baldas me sirvió, técnicamente, para estructurar la obra, y fue entonces cuando comencé a sentir, casi en carne propia, los pistoletazos de Maiakovsky, de José Asunción Silva o de Larra; el roce de las sogas de Marina Tsvietaieva o de Nerval; me sumergí en las mismas aguas de Celan, de Virginia Woolf, de Alfonsina Storni o de Crane; compartí las sobredosis de Trakl, de Pavese o de Alejandra Pizarnik; respiré el mismo aire envenenado de Silvia Plath o de Anne Sexton; comprobé, con Dylan Thomas, el sabor de la última y definitiva borrachera... En fin, me apropié, en algún modo, no sólo de sus vidas sino también, y sobre todo, de sus muertes. Y reconozco que fue turbador, y fascinante al mismo tiempo, compartir con ellos esos últimos instantes en los que, cada uno a su manera, «*hicieron de la muerte / una bella y amarga ceremonia / de cordura...*».

Era consciente de que corría un doble riesgo: por un lado, el de apropiarme también de su voz; y por otro, aún más peligroso, que ellos se apropiaran de la mía. Pero al final logré –o al menos esa fue mi intención– que mi voz sobreviviera, más o menos intacta, al poderoso magnetismo de las suyas.

La experiencia llegó a ser tan perturbadora como gratificante, por lo que tenía de inmersión en unas vidas ajenas a mí, pero con las que me identificaba plenamente. Tal vez esto lo que plantea, en el fondo, es el viejo tema de la alteridad, es decir, la posibilidad de desdoblamiento del sujeto poético; y es que resulta muy fácil, en el espejo del poema, ser uno mismo y el otro al mismo tiempo.

Así, unas veces conmigo y otras contra mí, los suicidas (que ya se habían apoderado de las baldas de mi casa) se fueron adueñando también de esas otras baldas de este libro, unas baldas –reales o imaginarias– de las que yo no soy ya su único dueño, porque es a ellos a quienes ahora, realmente, pertenecen.

En fin, lo que este libro supone, muy probablemente, es un cierre (no sé si temático, formal o estético, o quizás todo eso a la vez) de mi obra poética. O dicho con mayor precisión, el cierre de una etapa de mi trayectoria poética. El hecho de que el libro se abra y

se cierre con el mismo verso (*«entre mis libros»*) es bastante significativo, ya que esas palabras no solo delimitan el espacio lírico, sino que remiten también a un mundo cerrado sobre sí mismo, un mundo que es como un laberinto sin salida posible.

Ello no significa que mi obra poética quede definitivamente cerrada pero sí que, en el caso de que continuara, tendría una textura y unas tonalidades diferentes

Carlos Oroza, La codicia de lo lejano

Branca Novoneyra

Mito beatnick de la poesía española, Carlos Oroza nació en Viveiro, en la provincia Lugo, al inicio de la década de los treinta. Sabemos poco de mi vida, él mismo diluyó cualquier dato cotidiano de su biografía. Conocemos su voz y podemos leerlo en algunos libros en los que se transcribieron sus versos. Vivió en Madrid entre los años cuarenta y los setenta, donde cofundó la revista *Tropos* y fue Premio de Poesía Underground, pero estos y otros registros de datos estorban en la poesía libre y oral de Carlos Oroza.

No fue hasta los años setenta cuando pudo compilar sus poemas animado por Uxío Novoneyra que apoyó, conjuntamente con Carmen Latorre (la Elena del *Eléncar*), la transcripción de sus poemas orales para la vanguardista editorial madrileña *Tres.Catorce.Diecisiete*. En el Courel, Lugo, donde residió intermitentemente entre el año 1974 y 1980, construyó el *Eléncar* protegido y libre gracias al aislamiento natural de la sierra. En este libro metálico aparecen los textos de *Alicia*, *Malú* y el propio *Eléncar* unidos a los dibujos psicodélicos de Uma, dos poemas visuales de Ignacio Gómez de Liaño y una partitura musical de Morilla. Durante el proceso de composición ajustaron cientos de versos que Carlos Oroza decía de memoria en múltiples y sucesivos recitados que discurrían continuos.

Eléncar
¿Puedo pasar?
¿Puedo meterme entre esos hombros?
Levanta la mano y llévame a tu centro. Obedezco sí y lo hago
/tantas veces como me reclames.

Eléncar
Quiero entrar
Ábreme la puerta grande y definitiva
Eléncar
Puedo esperar que pases y tenderme
Y oigo una campana
Y duermo apoyado en los oídos y siento en el estómago la bóveda
Me da el aire en los pies y siento la cabeza en el vacío
Doy vueltas y no puedo salir
Estoy tendido en los oídos y mi cabeza no me deja salir.

La intensidad constante de los versos solamente transcritos después de múltiples recitales. Oroza sabía sus versos de memoria. Su oralidad radical dependió de esto: nunca necesitó escribir para recordar. Los sabía todos, cientos de ellos, incluso decía que le parecía innecesario escribirlos. Pero cuando finalmente se decidió a publicar, su práctica poética no se transformó, su dedicación esencial fue siempre recitar, ya que el espacio escénico es el lugar donde reside la incontestable oralidad de su poesía.

Era toda América crucificada en la orilla Toda América insalivada y fija
Brazos saliendo del mar crucificados avanzando brazos pájaros sin cabeza
Brazos voces sumisas en la orilla

Y Poe estaba americando y Poe llevaba un bicho que había salido por su boca
Y era Poe Poe Poe
Poe haciendo ruidos con el agua
Poe besando por el alma de la playa

Las transcripciones de los versos de Carlos Oroza poseen un ritmo incesante. Así el sonido de las imágenes se ajusta a un soporte distinto de la memoria y la voz. Con ese soporte sin sonido, se vislumbra la imposibilidad de la división, la imposibilidad del corte en versos como ríos.

Cabalum será un poema que se pierda
Sin embargo
Contaré dos hasta los tres onilios Un luctus
Y una recta del ojo al pasado

La estación es blanca
Y la luz marginal en la memoria
Una pupila ardiente y una luz que se cambia
Un punto que se distingue de otro punto que se pierde considerando el punto de partida
Un ojo litoral un instante solaz en el espacio más puro del beso y del abrazo.

Una expectante espera de innominadas formas y aves por venir.

Cerrarás las puertas de la locura pero entrarás en mí.

El ritmo del mantra, la palabra-río, las enumeraciones recurrentes que iluminan el lenguaje de *un ojo que se abre.*

Me imagino un incendio en la India
Un fuego propagado en Europa
¿Quién moverá las llamas...?
Tus pies
Por las cuestas de luz del Calvario a la guía de tus pies
Eternamente tus pies salpicados de sol y de peces
Por una mañana sin tiempo que tendrá
Por los siglos de los siglos
Una lengua de iluminados.

Oroza practica la poesía larga de los que no escriben sentados, de los que escriben caminando. En su esencia el fondo líquido de la experiencia, la revelación por los sentidos, la iluminación poseída durante la búsqueda irrenunciable del camino... *Todo se abre en su inmensidad y me atraviesa.*

Constantes son también los lugares y materiales desconocidos, los colores extraños y las palabras perdidas: *onilio, núbol, La Marlaria, Álama, azúlida, Golosá...* ellas nos empujan hacia un ritmo lejano, compartido.

La imagen de la palabra como guía para atravesar el mundo, como forma de desaparición. Desde el inicio *Cabalum será un poema que se pierda.* La poesía lejos y muy dentro de lo real acompañándonos en la aventura cósmica: *se abre un paso profundo para un ojo que se incendia.*

Oroza nos descubre el destino de los signos; y en las premoniciones nos avisa confidente de una liturgia construida sobre múltiples asociaciones luminosas.

He venido a verme. Quiero salir y no puedo entrar.
Paso de lado simplemente y no me llaman.
Y veo a Catín. La ciudad en sus números y la luz. La calma.

Era en un sexto de un seis de una calle que arrancaba del centro
Una distancia que sólo se conocía por teléfono
Y vino un desconcierto. La calma. Vino la calma.

La calma y mirarás decía
Y sus ojos tenían la precisión táctil de su boca
La calma. Vino la calma

Sus recitales son espectáculos donde el público entra guiado por su voz tan radiofónica y alucinante como singular. Mínimamente traducido, Carlos Oroza vive en Vigo, cerca del mar, el gran elemento que guía su última poesía: «Mi libro, Una porción de tierra gris del norte, está escrito fijándome en las últimas orillas, en las playas, en el mar, en lo atlántico. Es la codicia de lo lejano. Yo tengo esa codicia.»

No te muevas
No te muevas entonces a no ser que sea para entrar en tí mismo
Y en el territorio compartido   Permanece
Que suban los que sufran la tentación del norte.

Poeta *raro*, figura y personaje de la bohemia madrileña, fue retratado conscientemente por Umbral en *La noche que llegué al Café Gijón*. Voz única de la poesía española con seguidores y sin

discípulos, encontramos su sonoridad concentrada en la última edición de *Preludio a Cabalum. Cabalum. Malú*; un audiolibro que recoge en soporte audiovisual los versos que como ríos automáticos nos arrastran a ese lugar del norte que todos compartimos lejos y muy dentro de lo real ©



La pregunta más temida

Carlos Salem

Explicar una obra de teatro, en este caso *El torturador arrepentido*, es como explicar un chiste o una carta de amor: supongo que si tienes que hacerlo es porque el chiste no tenía gracia o el amor era una farsa.

No explicaré, pues, la obra que antecede a estas palabras. Cada lector que recorra el libreto o cada espectador que la vea representar decidirá si es buena o mala.

Pero sí quiero comentar algunos aspectos de la historia, ciertas elecciones que han ocupado casi la mitad de mi vida hasta llegar al texto presente.

No fui uno de los miles de represaliados directos de la última dictadura argentina. Imagino que me salvaron la edad y la geografía: cuando Videla y sus cómplices comenzaron el desguace del país y de su memoria, en marzo de 1976, yo era poco más que un crío y vivía en una próspera ciudad de la Patagonia, a más de mil kilómetros de Buenos Aires o de los otros puntos el país en los que la sangría fue temprana y brutal.

Después se supo (después, como casi todo, cuando se quiso saber), que parte de la cúpula militar planeaba hacer de la gran extensión del Sur el feudo para un hipotético partido político que la perpetuase en el poder si los vientos Made in USA cambiaban y había que dejar volver a la democracia, esa debilucha. Tal vez por ese y otros factores, en la ciudad en la que me crié no hubo una noción temprana de lo que estaba pasando.

No sabíamos.

O no queríamos saber.

Carlos Salem: *El torturador arrepentido*, Ed. Ya lo dijo Casimiro Parquer, Madrid, 2011.

Sin ánimo de descargo, diré que al no existir todavía internet, la información quedaba en manos de los medios de comunicación tradicionales, aliados de los militares o intervenidos por ellos, tras las convenientes purgas y desapariciones de los periodistas que pudieran resultar contestatarios.

Y aun así, uno podía saber cosas. Fragmentadas, sin confirmar, en voz baja. Pero algo te iba llegando. Mujeres calificadas de locas y con pañuelos blancos en las cabezas indómitas, trazaban con sus pasos surcos contra el olvido frente a la casa de gobierno cada jueves. Eso no salía en los diarios, o salía apenas para señalarlas como pobres madres confundidas que pedían por unos hijos que habían huido del país, al principio, y más tarde como agentes de una campaña anti-argentina.

Algo sabías, pero era muy poco, frente al pensamiento dominante, la bovina decisión de mirar hacia otro lado porque buena parte del clase media había pedido, por acción u omisión, que los militares vinieran a poner *orden* en el país.

Cuatro décadas de dictadura

Y no me refiero a la España franquista.

Cuando hablo con alguien sobre este tema en Europa, salvo contadas excepciones, se sorprende al saber que el golpe de Estado de Videla y su banda, no fue, ni mucho menos, el primero de nuestra historia, sino la culminación de una larga sucesión de cuartelazos. Entre 1930, año del primer golpe de estado y 1983, cuando se disolvió la última junta militar, pasaron 53 años. Y en ese período, durante 34 años, el poder estuvo en manos de *presidentes* militares o civiles puestos a dedo e impuestos por las armas.

Y los números resultan aún más reveladores si tenemos en cuenta que de los 19 años *democráticos*, 7 correspondieron a dos gobiernos salidos de procesos electorales en los que estuvo proscrito el partido mayoritario. Una suma al vuelo, pero difícil de rebatir, indica que durante esos 53 años sólo tuvimos 12 de gobiernos (buenos o malos, no viene al caso) libremente elegidos y más de 40 de regímenes autoritarios.

Eso deja marca.

Eso tiene que dejar marca.

La oligarquía estaba habituada a llamar a la puerta de los cuarteles para que los uniformados pudieran *orden* y defendieran sus privilegios. Y casi sin darse cuenta, la clase media consolidada en los años 60 hizo lo mismo cuando el tercer gobierno de Perón se le fue de las manos a su viuda.

Sólo que esta vez fue diferente. En lugar de un *correctivo* para que una sociedad díscola no se saliera del rumbo más conveniente para sus clases acomodadas, Videla y los suyos implantaron un modelo nazi a escala masiva.

Y eso no puede ocurrir sin la complicidad de la mayoría de la sociedad.

La duda más atroz

No sé qué hubiera ocurrido conmigo si el golpe me pilla con cuatro o cinco años más, o en una gran ciudad.

Tal vez no estaría escribiendo estas páginas si no enterrado en una tumba sin nombre.

O tal vez hubiera mirado para otro lado cuando grupos paramilitares se llevaban a un vecino, como tantos, y calmado mi conciencia con el mantra tan popular en aquellos años: «*algo hecho*».

Nunca lo sabré.

Algunos amigos que leyeron esta obra a lo largo de los años, cuestionaban que mi torturador era *demasiado bueno* y el vengador *demasiado blando*. Y siempre respondí lo mismo: no pretendía escribir un ajuste de cuentas con los dictadores argentinos, sino tratar de comprender los mecanismos individuales que acaban pariendo monstruosidades sociales.

Como ciudadano, siempre me he manifestado en contra de la pena de muerte, con una sola excepción: los genocidas que además de masacrar a un país, violan su identidad y su conciencia con el ejemplo infame de la impunidad de la que suelen gozar cuando ya yo tienen el poder. En esos casos, y sólo en esos casos, creo en la pena de muerte, porque lo más dañino no es lo que han hecho, por horrendo que sea, sino la lección que dejan a la sociedad: si tu crimen es tan enorme que la mayoría de la población es tu cómplice

por omisión, puedes salir bien librado. Eso corrompe la moral de un pueblo y deja una herida que tarda décadas en curarse, si es que cicatriza alguna vez.

Los pequeños tiranos

Pero durante años me atormentó la sospecha de que lo más peligroso no es la existencia de *hitlercitos* tercermundistas como el general Videla, tan seguros en su demencia, sino que haya miles y miles de posibles seguidores de la corriente, por sucia que sea el agua que esa corriente trae. Ya hace mucho tiempo que repito que la Humanidad me gusta... de uno en uno. Quiero decir que los torturadores orgullosos y confesos son una anomalía terrible, pero mensurable. Lo otro, no. Lo gris, lo que nos hace aceptar lo inaceptable, es el verdadero horror del que, quizás, hablaba Conrad.

Por eso tardé quince años en decidirme a escribir esta historia. Y diez más hasta que la mostré a la directora María Suanzes, con la intención de que fuera representada. Y por eso evité construir un torturador prototípico, encarnación del mal, y escribí un mayor Horacio Morales que incluso llegó a creer, durante un tiempo, en que hacía lo más justo para su país. Un soldado convencido de que servía para algo, aunque en realidad escapaba de sus propios fantasmas y de su frustración personal. No quise fabricar un torturador querible, ni mucho menos, sino indagar en las zonas grises. Me pareció más interesante cavar en la mente de un hombre que, en otro contexto, habría sido considerado un buen tipo, pero que cuando llegó el momento de la verdad, cuando supo íntimamente que colaboraba con una aberración, tardó demasiado actuar para evitarlo. Que es lo mismo que ayudar a que ocurra. Quería un torturador dotado de conciencia (de hecho, el propio Horacio no es un torturador en el sentido estricto de la palabra, pero permite que eso ocurra, aunque lo evite algunas veces), y preguntarme cómo podía vivir y amar con esa carga.

Uno de los tantos maniáticos, que los hubo, que disfrutaban del poder miserable de deshacer a los prisioneros física y mental-

mente, no me servía; porque esos no dudan ni dudaron. Videla no dudó. Pinochet tampoco. La duda, luego, no es mala, si sacamos de ella una conclusión. Aunque en el caso de Horacio –y de muchos cómo él, que miraron hacia otro lado, millones que acaso no llevaban uniforme pero ejercían hasta las últimas consecuencias el *no te metás* tan de moda en esos tiempos–, la conclusión tardó demasiado en llegar y cuando llegó no le valía para dormir en paz.

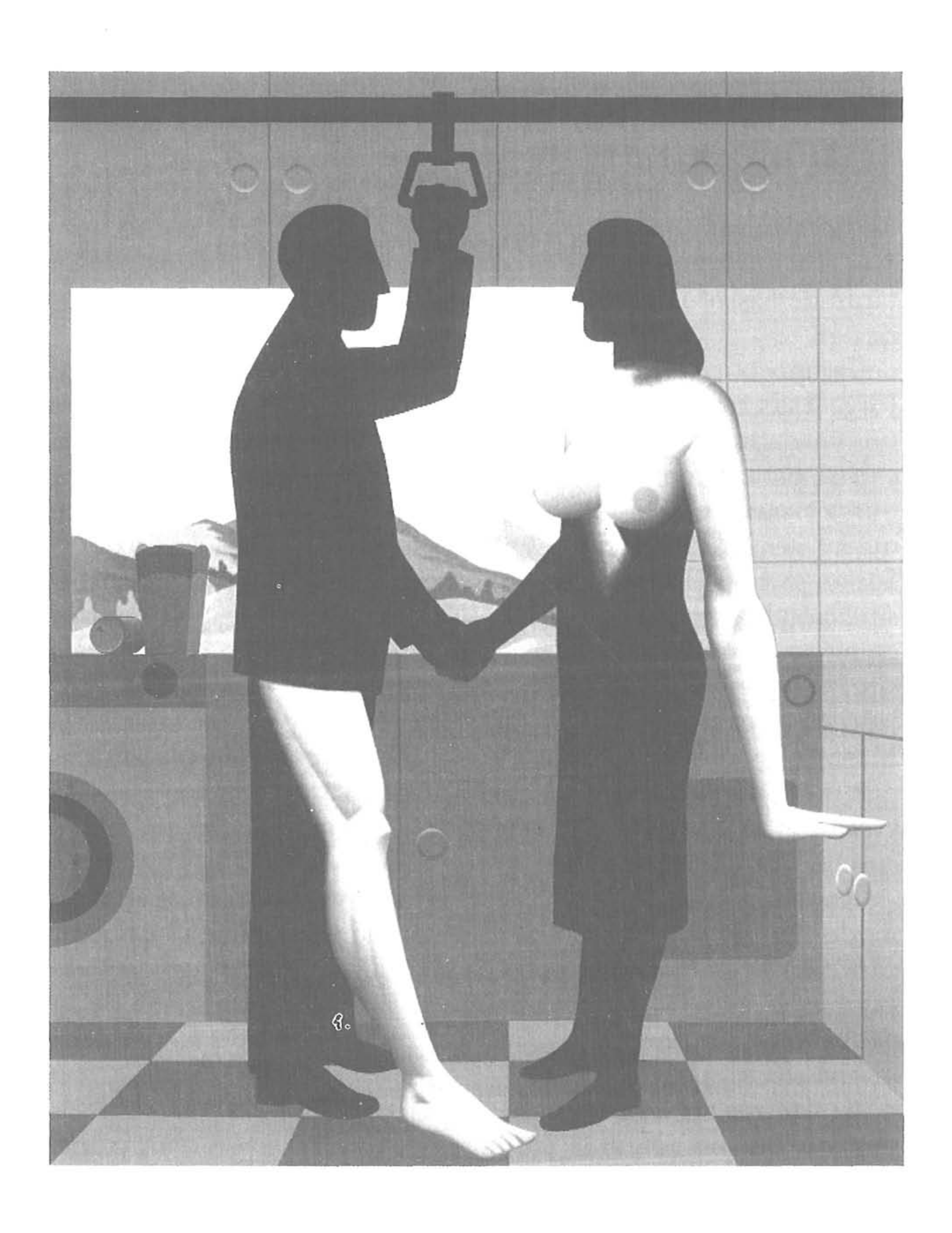
Tampoco quería un héroe puro, un vengador inmaculado. Jorge Luis, el protagonista, ha vivido veinte años prometiendo una venganza que no quiere cumplir pero que le ha servido como excusa para encerrarse en si mismo. Cuando se enfrenta con ella, busca excusas para no llevarla a cabo, se apropia de lo bueno que quiere ver en Horacio o acaso reconoce a un igual en la duda. Supongo que él tampoco sabe qué hubiera hecho si la misma situación lo sorprende con unos años más. Tal vez habría actuado como su padre, negociando con el horror a cambio de no verlo, situándose en el lado seguro y sin mirar lo que ocurre en el otro lado de la calle. Como yo, nunca lo sabrá, y por eso idealiza a Marcela (la adolescente por cuyas caderas se metió en protestas que no lo implicaban, y a la que no volvió a ver tras fue liberado gracias a las influencias de su padre), porque admira de ella la ausencia de dudas.

Resta una mención para el sargento Rovira, que encarna, a mi modo de ver, el peligroso posibilista que se amolda a cualquier situación a cambio de un poco de seguridad . El que cuando todo cambia, se escuda en la *obediencia debida*, el que disfruta de su pequeño poder porque le recuerda que está del lado *bueno* de la picana eléctrica.

Es, quizás, el combustible de los nazismos que han sido y serán, el que no pregunta porque no le interesa preguntar, y que, paradójicamente, plantea la pregunta más difícil de responder: ¿Si pudieras elegir entre ser torturador o torturado, qué elegirías?

Esa pregunta que aún me desvela.

Y que me seguirá desvelando mientras viva



Oscar Hahn: «El tema de la muerte no me abandonó nunca»

Jorge Boccanera

Entre una muerte que cobra espesor –esa bruja de encía pelada que le sigue los pasos- y el eros que se diluye en un clima fantasmagórico, se mueve mucha de la obra del chileno Oscar Hahn, que acaba de ser galardonada con el Premio Iberoamericano de poesía «Pablo Neruda».

Este diálogo, que pone de manifiesto sus obsesiones, la sobriedad de su lenguaje fuera de toda desmesura, la recurrencia a ratos de una métrica tradicional, los pasajes narrativos, lecturas e influencias, agrega un pequeño anecdotario: sus cruces con Neruda, Borges y Raymond Carver.

– Una característica de tu poesía es lo fantástico, ese algo inquietante que no pertenece a la realidad; en ese mismo sentido aparece lo fantasmal como habitante de un orden cotidiano...

– Bueno, la narrativa fantástica ha sido muy importante en mi poesía. Lo fantástico empezó a entrar con fuerza en *Mal de amor*, donde el amante abandonado se transforma en fantasma y deambula en torno a la mujer como alma en pena. Después aparecieron ciertos personajes que yo llamo «prefantasmas»; vienen de esa zona nebulosa que es la vida anterior a la vida y que yo llamo «la primera oscuridad». Los prefantasmas también penan en nuestra existencia diaria, pero la gente cree que son los fantasmas tradicionales.

– También es interesante en tu obra el juego de identidad: la intertextualidad; la reescritura (de textos de Pound, Salinas, Quevedo) y los traspasos de voz (hablan en tu textos Nietzsche, Freud, Hitler, etc), ¿ves esto dentro de un ejercicio paródico?

– Puede ser, aunque no veo en esos poemas los elementos de caricatura que hay en la parodia. Pero es posible que estén ahí y que no me dé cuenta. Quizás uso a esos personajes para sacar las castañas con la mano del gato; o sea, para hablar yo por boca de otros. No es algo consciente. Ni siquiera podría decirte por qué elegí a determinados personajes. A veces pienso que quizás las obras de ellos tienen puntos de contacto con mi poética.

– Conviven en tus versos la imagen fulgurante con el pasaje narrativo, la instancia lírica con el fraseo coloquial; hay incluso textos que pueden leerse como microficciones...

– Así es. Siempre hubo elementos narrativos en mi poesía, que se fueron acentuando con el tiempo. Dicen que mis poemas de los últimos años parecen cuentos en verso. En algún punto el cuento fantástico, que además he enseñado en mis clases y he estudiado como crítico, empezó a tener un rol protagónico en mis poemas, desplazando a mis lecturas de poesía lírica.

– El tema de la muerte es sin duda uno de los ejes en tu poesía. ¿Podrías hablar brevemente de esta muerte al acecho, trabajadora insaciable, y de cómo funciona dentro de tus obsesiones?

– Eso mismo me han venido preguntando desde que leí mis primeros poemas en público cuando tenía 18 años. Les parecía raro que un chico joven escribiera sobre la muerte. En algún momento lo atribuí al hecho de que mi padre hubiera fallecido cuando yo tenía 4 años, pero puede ser una simplificación. Como sea, el tema de la muerte no me ha abandonado nunca, aunque noto un cambio; al principio tomaba una perspectiva más distante, como algo que sólo les ocurre a los demás. Pero desde que cumplí 70 años se ha vuelto más personal, casi como si fuera una inminencia.

– En el reverso de esa muerte está el amor, el eros, incluso el gozo como exterminio, ¿considerás que es otro de los ejes de tu poesía?

– Sin duda. El erotismo siempre se las arregla para aparecer y reaparecer en mis poemas. Y no sólo como tema. Enrique Lihn se refirió al erotismo presente en el cuerpo que son las palabras de mis poemas. Tengo la cita a mano: "Lo que quiero señalar es la relación interna entre la mortalidad febricitante y el erotismo de los desplazamientos textuales». Poco después dice que es la presencia simultánea de Eros y Thánatos.

– Otra de tus obsesiones es la creación, la propia poesía a cargo de un hablante precario, refractario a certezas y a dogmas...

– Eso que dices se ve muy bien en el poema «¿Por qué escribe usted?», una secuencia de dicciones y contradicciones. Se afirma una cosa con respecto a por qué uno escribe e inmediatamente después se sostiene lo contrario. Lo único cierto es que no hay certeza alguna.

– Dijiste alguna vez que cada poeta debía elegir la estructura verbal que considerara eficaz. En tu caso utilizaste el soneto, y también formas populares como la canción, ¿podrías referirte brevemente a esta elección?

– Yo empecé a escribir en verso libre, pero poco a poco se fueron sumando formas tradicionales: versos clásicos y rimas. Y por cierto el soneto. Los jóvenes de esa época me acusaban de poeta anticuado y obsoleto, pero me nacía hacerlo. Y esto es importante para mí. Cualquier cosa se puede hacer en poesía si a uno «le nace», es decir, si proviene de una necesidad interior y no es algo impuesto desde afuera o programáticamente.

– ¿Ves en tu poesía trazos del grotesco, el humor macabro y la ironía?

– Yo creo que sí, hay bastante de eso. Mi humor ha sido asociado a veces con el de Nicanor Parra. El problema es que ninguno de los críticos ha examinado en qué se diferencian el humor de Parra y el mío. Hace falta un estudio sólido sobre los distintos tipos de humor que hay en la cultura actual. Los cómicos de la televisión también utilizan el humor y no por eso son discípulos míos o de Parra.

– Hay textos tuyos con una visión apocalíptica ligada a la radioactividad, lo nuclear, los incendios devastadores, reactualizada estos meses últimos por las fallas en reactores nucleares en Japón...

– Tuve conciencia del peligro nuclear muy joven; a los 7 años escuché que habían tirado bombas atómicas en Hiroshima y Nagasaki, eso me marcó para siempre. De hecho el primer poema que publiqué, «Reencarnación de los carniceros», ya enfrentaba el tema en 1955. Después apareció el libro *Imágenes nucleares* y hace poco otro, *Poemas radiactivos*. Ya ves, esta preocupación es antigua en mí. Por cierto estoy en contra del uso de la energía

nuclear con fines bélicos, pero también con fines pacíficos. Desgraciadamente los recientes hechos de Fukushima muestran que el peligro de la radiactividad no es un simple tema literario.

– Las repetidas alusiones al vacío, la nada, los no lugares (hospitales, hoteles, rascacielos, aeropuertos, el metro), ¿hablan de soledad y escepticismo?

– Interesante lo que me dices con respecto a los «no lugares», no había reparado en eso. Son sitios públicos, claro, así que quizás representan la pérdida o ausencia de un espacio que podría llamarse «hogar», no sé. Lo que sí se ha señalado bastante es, valga la paradoja, la presencia de ausencias. Estas ausencias fantasmales están en *Mal de amor*, como dije, pero ahora se han desplazado a mis libros siguientes, bajo otras formas. Mi nuevo libro, *La primera oscuridad*, está lleno de estas ausencias, cosas que no están pero que de algún modo inquietante se hacen sentir.

– ¿Qué escritores crees que pudieran haberte influenciado en tus inicios?

– Son influencias bastantes contradictorias. Los primeros: Baudelaire y Rimbaud, considerados los padres de la poesía moderna. Y T. S. Eliot, una de las cumbres de la vanguardia. Paralelamente, leía a François Villon y la poesía medieval española. Y también a Garcilaso, San Juan de la Cruz, Góngora y Quevedo. Esta curiosa mezcla quizás explica por qué en mi poesía los críticos encuentran una convivencia pacífica, o bélica, de elementos juglarescos, clásicos y modernos.

– Escribiste varios ensayos sobre la poesía de Vicente Huidobro, ¿qué te llevó a analizar su obra?

– En realidad a Huidobro lo vi primero como una alternativa a la figura agobiante de Neruda. En un principio me interesaron las reflexiones de Huidobro sobre la poesía, pero poco a poco me fui dando cuenta de que yo pensaba exactamente lo contrario de lo que él postulaba. Debería aclarar, eso sí, que yo admiro a dos tipos de poetas: a los que no tienen nada que ver con mi estética personal y a los que son afines a mi estética, a diferencia de algunos colegas que sólo admiran a los que escriben como ellos. La poesía de Huidobro es digna de estudio, aunque yo no escriba como él.

– En relación al premio Pablo Neruda, ¿cuál fue tu relación con el poeta y cuál la valoración de su poesía?

– Tuve una relación muy especial con Neruda. Lo conocí cuando yo vivía en Arica, muy lejos de Santiago. En ese medio fue fácil hablar con él porque no andaba rodeado de su habitual cortejo de admiradores y «protectores». Recuerdo en particular dos ocasiones en las que conversamos por más de tres horas los dos solos. Noté que tenía una actitud muy paternal hacia mí. El problema es que Neruda escribió muchísimo y no es posible mantener un alto nivel todo el tiempo. Pero cuando lo consiguió puso a la poesía en otra dimensión. Pienso que *Residencia en la tierra* y *Alturas de Machu Picchu*, obras maestras de la literatura universal.

– En 1981 se prohibió en Chile tu libro Mal de amor, *¿fue el único libro que prohibió el pinochetismo?*

– No. La dictadura prohibió muchos libros, fundamentalmente en manuscrito, porque exigían un permiso de circulación y les bastaba con no otorgarlo. Era una forma encubierta de censura. Los libros rechazados eran políticos o trataban temas considerados «conflictivos» por el gobierno. En el caso de *Mal de amor*, no se sabe a ciencia cierta por qué le aplicaron la censura a un inofensivo libro de poemas. Lo que impactó fue que el libro estaba impreso y distribuido cuando el Ministerio del Interior ordenó que lo retiraran de las librerías y que hicieran desaparecer la edición completa.

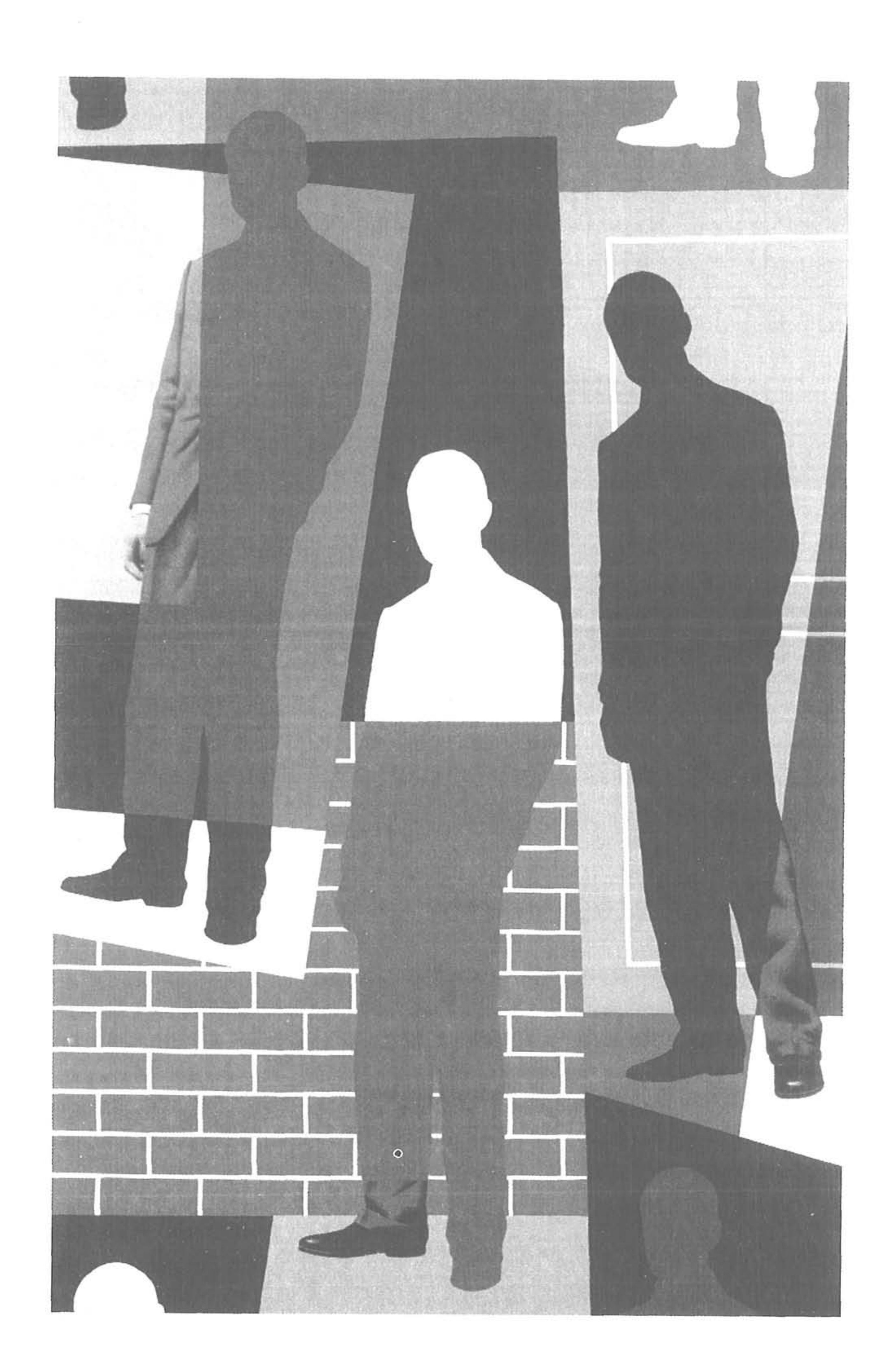
– En 1978 se dieron tus encuentros en Iowa con Raymond Carver...

– Sí, en ese tiempo me juntaba en un café con un grupo de escritores que eran alumnos o profesores de la Universidad de Iowa. Uno de ellos era sólo «Ray» para mí, nunca le presté mayor atención a su apellido. Diez años más tarde, a raíz de su muerte prematura, descubrí que «Ray» era Raymond Carver. Cuando lo conocí, él ya había publicado dos libros (que no leí), pero todavía no era la figura legendaria en la que se convirtió después. Recuerdo, eso sí, que una vez atacó duramente al «realismo mágico», que se había puesto de moda en Estados Unidos.

– En 1999 participaste en Buenos Ares en un simposio de homenaje a Borges, le dedicás uno de tus textos («Noche oscura del ojo»); ¿está Borges entre tus lecturas iniciales?

– No, para nada. Ni siquiera lo ubicaba como escritor. Estoy hablando de mediados de los años 50. Pero un par de años después le mostré un poema mío a una profesora, y me dijo que ahí notaba la presencia del tiempo circular a la manera de Borges. Esto despertó mi curiosidad, me conseguí algunos libros suyos y desde ese momento se convirtió en uno de mis escritores favoritos. «Noche oscura del ojo» lo leí en la Universidad de Maine, Borges estaba sentado en la primera fila. Cuando termine de leer, escuché clarito que dijo: «Ché, qué poema tan raro» ©

Creación



Poemas inéditos

Jorge Riechmann

PERO GONZALO ROJAS CERCA DE UN BÚFALO BLANCO

Soñé con Gonzalo Rojas, él siempre estaba llegando.

–Levántate m'hijito, ve a aquella esquina espiral
de tus estanterías, lee el libro aquel de Antonio Cisneros el de
Lima
que cuando llegó a tus manos no llegaba,
lee ahora los versos sin una mota de polvo
que necesitas para subir un escalón. Un escalón asmático
podría yo dictarte, ya sabes cómo mezclo
diferentes licores extradiástole, el humo del mezcal con el
gemido
de una araucaria joven plantada en el océano. ¿Por qué Anto-
nio
Cisneros, por qué yo si ahora me estoy yendo, por qué aún tan
poca ósmosis
entre los añicos de la Revolución y los muslos de la muchacha,
por qué una angustia roja como un grito
en medio de la noche? Qué va a ser roja m'hijito, ay, no me des-
digo
pero me despregunto, no era un grito sino un búfalo ciego, lo
voy interrogando
grande y blanco y sediento como el deseo de justicia. Atente
a lo descalzo, hay que dar a los muertos su espiralita de amor, de
dulcedumbre
para que no sigan rodando por el cuenco.
Nosotros somos surcos que recorre una mano
más grande que el sentido. Pero no me hagas caso,

no me hagas casco o cuenco, dicen que yo llegué después de un accidente
cerebroestelar a no sé qué supremo choclo en boca de perrito,
mentira o desverdad, estoy llegando.
De aquella sal de las constelaciones, sólo un poco:
toma este saquito. Nada tiene que ver con autorizaciones,
el culo del viejo Goethe no contradice lo que callo.
En surcos cerebrales meridianos
no escritos, cortesía de aquella mano grande. Las cinco y media de la madrugada: tenemos muchos búfalos pendientes,
Camarón sí que hubiera tenido que cantar al viejo Goethe.
Inextinguible el fraseo de tu orfandad: haz con ella
alguna cosa, no conmiseres a nadie.
No *jet-lag* sino surco arándose a sí mismo.
No tienes el deber de recurrir. Sifones,
resurgencias nocturnas, a eso sí que hay que estar atento,
no torres que braman pero sí escalones.

–Escaloncitos como los que produce un niño
que empieza a gatear... Maestro, es verdad. Uno no llega, sólo los animales llegan,
nosotros no más en los ijares exactos de la noche
estamos llegando...

4 de mayo de 2011

AL MENOS 173, DICE HUMAN RIGHTS WATCH

1

Alemanes
soñando con vivir en la costa española

Españoles
soñando con vivir en la costa tunecina

Tunecinos
soñando solamente con vivir

2

Túnez cree en la democracia
Egipto cree en la democracia
Libia cree en la democracia
y paga por ello
con miles de muertos por tierra mar y aire

España cree en el fútbol
la Lotería Nacional
las procesiones de Semana Santa
y las descargas porno en internet

3

Nos decían
que el destino de la democracia
se jugaba en Washington

y en realidad
se decide en Bengasi

4

Imágenes de Ernesto Guevara
con pies de foto en árabe
en manos de los jóvenes yemeníes

No sabemos qué va a salir de esto –dicen–
pero lo intentamos con todas nuestras fuerzas

Sólo conocemos el futuro –dicen–
y quién es nuestro oponente

Yerran en lo primero: ni ellos ni nadie sabe
casi nada acerca del futuro

Pero comparados con casi todos nosotros
ellos sí saben algo esencial:
quién es su adversario

5

Tres días son tres meses
Una hora es un año

El tiempo del viaje
El tiempo del amor
El tiempo de la revolución

6

Llaman *accidentes*
a la liberación de los pueblos

y *desórdenes*
a las revoluciones

Son los mismos
que a los rentistas los llaman
inversores y a la privatización de lo público
protección del bienestar

Ya Confucio llamaba la atención
sobre la rectificación de los nombres:

con un Gobierno justo
las palabras significan su sentido

7

Las sublevaciones civiles en el mundo árabe
cogen con el pie cambiado a quienes se obstinaron
en mantener esa ficción culpable:
capitalismo y democracia
son compatibles

21 de febrero, 2 de marzo y 8 de mayo de 2011

TODO EL PODER PARA LAS ASAMBLEAS

(movimiento del 15-M
altas semanas de mayo de 2011)

«Qué fácil es olvidar que la práctica política funciona muchas veces como un telar que teje en dos direcciones, lo esperado y lo inesperado»
John Berger (*El toldo rojo de Bolonia*)

1

Los seres humanos podemos no envilecernos
La sociedad puede no humillar
La economía puede no destruir la vida

No hay necesidad ninguna
en esta demencial cuesta abajo
por la que podríamos no estar resbalando

2

Separarnos
de eso en nosotros mismos que admira a quien se vale
de la pequeña ventaja para pisar al otro;

identificar en nuestra propia alcoba
lo que querría violar, robar, asesinar –y aislarlo;

discriminar con cierta nitidez
entre representaciones que nacen de alguna sabiduría
y aquellas que concentran telebasura en cápsulas;

mirar de frente a los ojos
del sombrío hermano gemelo
que desea ceder, confortablemente dejarse caer
sobre el cojín de mierda;

y así
volvernos capaces de acampar
bajo el limpio sol nocturno
con los nuestros

Poemas

David Hernández Celemín

TU TIEMPO Y EL MÍO

Hay una gran diferencia entre tu tiempo y el mío:
El tuyo transcurre entre libros, se pierde
por tu larga estantería, se deja
llevar por el vaivén
de las cenas programadas, el mío...
El mío en cambio se lleva a cuestas.
La soledad
se multiplica
cuando lo único que quieres es evitarla.
Me dijiste:
– Adiós, gracias por todo, pero ahí te quedas.
Ahí es un sitio abstracto, diferente.
Mi sitio fue una escalera que duró tres horas.
Una burbuja de aire cercando el estómago.
Me senté con los ojos callados.
Con la puerta entreabierta
del corazón.
Los corazones tienen la extraña costumbre
de gritar y revolverse cuando no están de acuerdo.
Hay una gran diferencia entre tu tiempo y el mío:
Tú lo conviertes en algo, lo mueves
de aquí para allá, juegas
con él para darle sentido.
El mío
simplemente
pasa
sin ti.

NUESTRO TIEMPO

Tuvimos nuestro tiempo:
Llamábamos casual al encuentro programado.
Ni tú eras mía, ni yo era tuyo,
ni éramos de otro ninguno de los dos.
Pero así como el agua se lleva
la huella de los pasos en el barro,
así como el árbol silvestre
se tuerce
y degenera,
así como tú y yo dejamos
de ser un día distintos
nos vimos
abocados
a la insulsa realidad.
Porque las cosas que son de nadie acaban por perderse.
Nada regresó a nosotros, la distancia repartió
injustamente sus papeles:
A ti te dio una vida nueva;
a mí la vieja
costumbre de quererte.

BERLÍN

Es abril del cuarenta y cinco:
Un niño
de pocos años
corre por las calles de Berlín.
La ciudad es un esqueleto rodeado de alimañas.
Le persigue
la muerte atornillada
a la culata de un Tokarev.
Los zapatos le huelen a sangre.

La camisa le apesta a sudor.
Corre.
Sobre la piedra rasgada observa
el cuerpo de una princesa.
Ya no recuerda cuando
comenzó a escapar;
se detiene.
Sus ojos cansados buscan
en el cadáver
el brillo que han perdido.
Las frías y azules mejillas parecen un desierto.
Sobre ella ruge el cielo con voz de tormenta.
Las bombas
no pueden
romper su descanso.
Lleva los brazos abiertos, una cruz
intenta abrazarse a la vida.
Nadie ha besado sus labios, nadie
se le ha despedido.
Él se arrodilla ante ella, olvida
su prisa, su miedo se queda pasmado.
Las frías mejillas parecen
revivir al tacto
de unos labios calientes.
Stalin se acerca por la izquierda, el niño
les ve pasar;
no se levanta.
Los rifles gritan, él
devora el silencio
como lo hace el mendigo que muerde
la tela roída, como el árbol
que apaga sus llamas
con aire caliente.
La ciudad es un esqueleto rodeado de alimañas.
El grito de una sirena incendia la habitación.
Me levanto.
Pienso:
La vida

como el amor
merece un final distinguido.
Apago el televisor.
Me rindo
al triste placer de estar solo.
El pasillo
guarda al final del trayecto
su vieja emboscada.
Berlín lleva muerto más de sesenta años.
Tú y yo
apenas unos meses.

PIENSO EN LA PALABRA NUNCA

Pienso en la palabra nunca:
– Nunca volveremos a ser los de antes.
Pienso
en lo lejos que estás ahora
de nosotros
y en lo cerca
que te has quedado de mí:
igual que una mancha de sangre
invade
el uniforme de un soldado abatido.
Hay una inmensa ciudad que lleva tu nombre.
Repites
tu palabra por calles oscuras.
Pienso en la palabra nunca:
– Nunca intentes acercarte de nuevo.
Y la estrecha soledad se posa
en mi mano, igual que moscas
sobre el vientre de un antiguo recuerdo.
Guillermo de Occam empuña
su navaja, y un disparo

se vuelve terriblemente
simple de explicar.
Aquella tarde en que abrimos las puertas
dejaron de ser inocentes
los santos.
Pienso en la palabra nunca:
En lo mucho
que lleva de ti.

NO BASTA UN PERDÓN

No basta un perdón para que vuelvan los pájaros.
Hace frío, es agosto, tus pasos se disuelven
por alguna de las calles que nos ha visto pasar.

Sonríes, te detienes, dejas las palabras:
– La noche es amarilla al son de las farolas…
– Y Cervantes – te interrumpo –cabalga por la plaza
sin nada que escribir.

Y entonces
miramos
Madrid desde la esquina de las partes segundas.
Miramos
el cielo
que se ha vuelto nosotros:
Pero no basta un perdón para que vuelvan los pájaros.
Ya no es suficiente
decirte que te quiero, si cada
vez que faltas
vuelvo a asesinarte.

He dejado de escucharte

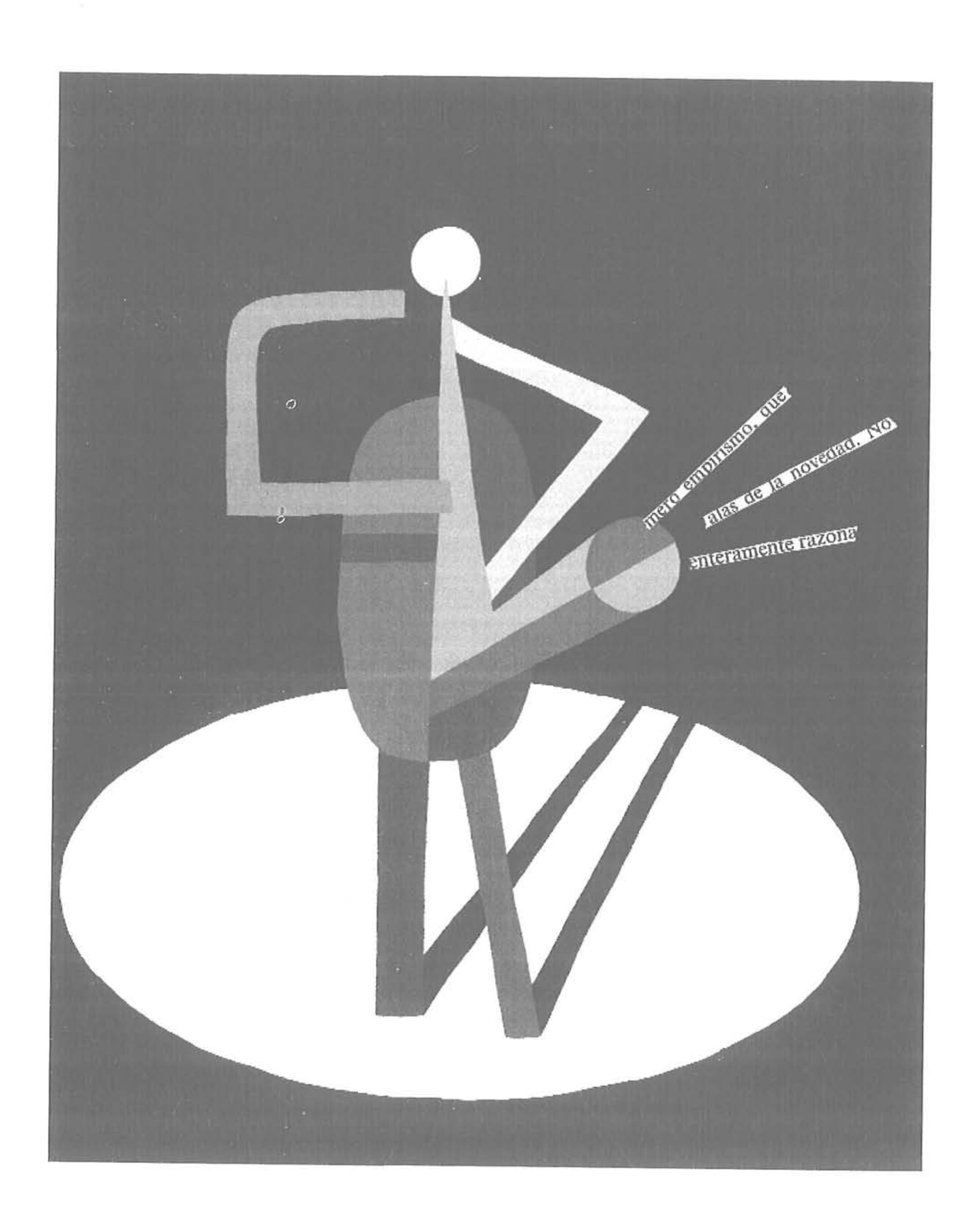
Homo nudus cum nuda iacebat
et non commiscebantur ad invicem.
Umberto Eco

Las sábanas encierran nuestros cuerpos
de la forma en que las tapias
retienen al ejército de cruces.

Pienso
en abril del treinta y tres:
sobre la Bebelplatz, Karl Marx
arde como esta noche
tu mirada en las paredes.
Llevas las palabras desnudas
lanzándose
igual que un salvavidas urgente
sobre el mar de los incómodos silencios.

He dejado de escucharte, las arañas
rodearán mañana nuestros besos
con su embudo
de seda olvidadiza.


Punto de
vista


mero empirismo, que
alas de la novedad. No
enteramente razona

Una defensa de la poesía

Fernando Valverde, Jorge Galán, Daniel Rodríguez Moya, Andrea Cote, Alí Calderón, Raquel Lanseros, Ana Wajszczuk

Los jóvenes tenemos la extraña sensación de que nuestro tiempo anuncia el final de otro tiempo. Nuestra época aparenta ser un camino de poca visibilidad, lleno de curvas peligrosas, en el que las ideologías y los diferentes conceptos parecen menos claros que nunca. Nuestra Historia está tocada por la incertidumbre en todos los sentidos y no parecen surgir los puentes que terminen con nuestros precipicios, que se muestran ante nosotros como un león que nos mide con compasión y amenaza.

Desde nuestra perspectiva de ciudadanos de España y América, la incertidumbre parece abarcarlo todo: la política, la moral, la economía, las nuevas formas de comunicación que paradójicamente han provocado una mayor incomunicación... Incluso las viejas utopías que ilusionaron al mundo en el siglo XX parecen haberse esfumado, haberse quebrado de manera irrecuperable.

Ante esta situación, un grupo de ocho poetas de España y América consideramos que era necesario reflexionar, hacer un alto

---

Fernando Valverde (España), Jorge Galán (El Salvador), Daniel Rodríguez Moya (España), Andrea Cote (Colombia), Alí Calderón (México), Raquel Lanseros (España) y Ana Wajszczuk (Argentina), autores del libro *Poesía ante la incertidumbre**.

* La antología *Poesía ante la incertidumbre* ha sido publicada en España por la editorial Visor, en México por Círculo de Poesía, en Colombia por Ícono, en El Salvador por la DPI y en Nicaragua por Leteo Ediciones. Se encuentra en prensa en la editorial Trilce, de Chile.

en el camino y defender la poesía como una de las pocas cosas capaces de arrojar algo de luz para tratar de alcanzar algunas certidumbres necesarias.

No pudimos empezar con peor pie. Un día después de que corrigiéramos las pruebas de impresión de la edición española del libro, que forma parte de la colección Visor de Poesía, se suicidaba en Managua nuestro amigo y admirado Francisco Ruiz Udiel. Sin duda este fue un hecho que nos condicionó muchísimo, hasta el punto de que el proyecto peligró porque dejó de ser ilusionante para muchos de nosotros. Después lo retomamos con mucha fuerza y con ilusión, ya que suponía una defensa de la poesía que nos entusiasmaba y que Francisco Ruiz Udiel defendía con vehemencia.

Finalmente, hace unas semanas la antología, titulada *Poesía ante la incertidumbre. Nuevos poetas en Español*, salía publicada a la vez en España (Visor), Nicaragua (Leteo), Colombia (Ícono), El Salvador (DPI) y México (Círculo de Poesía). A estas ediciones, en los próximos meses se van a sumar otras nuevas en Italia, Chile y Estados Unidos.

¿Por qué una difusión tan grande para una antología de nuevos poetas? Porque el límite de la poesía es la emoción, sin ninguna duda, y los lectores lo saben y lo sienten como algo que hay debajo de los poemas, que los agita, que remueve sus entrañas y los hace sentir especiales. Ante las incertidumbres de nuestro tiempo, reivindicar la poesía es un acto de compromiso y también de lealtad. Todas estas cuestiones, aunque para muchos puedan parecer banales, no han pasado desapercibidas para una parte de los poetas y una gran parte de la crítica, que han reaccionado de forma contundente contra *Poesía ante la incertidumbre*, precisamente porque no estaba hecha contra nadie, sino a favor de la poesía.

Basten algunos ejemplos del manifiesto inicial con el que se abre el libro que suscribimos todos, y que seguimos suscribiendo palabra por palabra, porque después de lo visto estamos todavía más convencidos de su utilidad y conveniencia.

«Creemos que la emoción no puede estar de moda. La emoción es universal e intemporal. Y la poesía tiene que emocionar. Ante tanta incertidumbre, para nuestra sorpresa, una gran parte de los nuevos poetas en español se han adscrito a una tendencia tan expe-

rimental como oscura. Si en la segunda mitad del siglo XX los mejores poetas de nuestra lengua abandonaron las liras y las torres de marfil; la poesía última, en busca de un nuevo camino, de una nueva actualidad literaria, se ha subido a un pedestal. En esta tarea se han visto legitimados por algunos poetas cuyos proyectos literarios fracasaron de manera estrepitosa precisamente por abrazar el barroquismo gratuito y la frivolidad de la moda literaria. Ahora buscan una segunda oportunidad elogiando lo que precisamente les condujo al callejón sin salida de las palabras huecas».

En nuestra modesta opinión, este fenómeno se estaba produciendo, y se sigue produciendo. Nuestras palabras, y la difusión que han alcanzado, han provocado que esos poetas firmen manifiestos en defensa de la pluralidad poética. Unos manifiestos que, por otra parte, podríamos suscribir también nosotros. La demagogia no es sólo patrimonio de algunos políticos.

Nosotros no hemos dicho, ni hemos dado a entender, ni hemos querido decir lo que es la poesía, porque sería algo demasiado complejo, y posiblemente ni tan siquiera podríamos habernos puesto de acuerdo entre nosotros. Lo que sí que sabemos es qué no es poesía. En eso estamos de acuerdo, y no estamos dispuestos a formar parte de un engaño, de una corrupción que está haciendo mucho daño a la poesía porque la está alejando de sus lectores, de la gente normal.

Por ese motivo en el manifiesto mostramos «nuestra desolación ante esta dinámica que nos parece destructiva para la poesía porque conduce, de manera inevitable, a su deshumanización. Los discursos fragmentarios, el irracionalismo como dogma y el abuso del artificio han supuesto la ruina de la poesía en muy diferentes etapas de la historia de la literatura. Han hecho tanto daño, que hoy la poesía está considerada como un género difícil que sólo leen los poetas, porque sólo parecen entenderse entre ellos como los habitantes de unas ínsulas extrañas. Prueba de ello es la marginación que sufren los libros de poesía en cualquier espacio, ya sea una librería, un suplemento cultural, un periódico, una biblioteca...»

Tal vez alguien tenga una explicación mejor para todo esto. Habrá quien diga que la poesía es un estado superior del alma para el que nosotros no estamos preparados, para el que la mayoría de los mortales no están preparados. Sería por tanto un dogma

de fe. Nosotros no creemos que la poesía pueda ser considerada de ese modo en absoluto.

«Cuando un poema no se entiende, el lector suele culparse a sí mismo, inducido por la idea generalizada de que el poeta es un ser con una sensibilidad diferente, superior. Una idea tan falsa como interesada. Si un poema no se entiende el único responsable es quien ha tratado de establecer la comunicación. O bien no ha sido capaz por sus limitaciones, o bien no lo ha conseguido porque no era su propósito, porque sólo buscaba la erudición y el artificio, algo que está bien visto, que tiene buena prensa y que provoca una palmadita en la espalda de la crítica, sumida en gran parte en la misma torpeza».

Creemos que este párrafo ha podido herir sensibilidades de forma especial. Sin embargo, estamos convencidos de que es así. La gran poesía, la de Lorca, Neruda, Vallejo, Octavio Paz, Miguel Hernández, Alberti, Antonio Machado, Whitman, Walcott, Gonzalo Rojas, Szymborska... Los autores que leemos y admiramos... Toda esa gran poesía se entiende perfectamente. Incluso cuando experimentan, cuando acarician las vanguardias, cuando tratan de innovar... Ellos no nos dan gato por liebre. ¿Por qué entonces determinados críticos patrocinan lo contrario? ¿Por qué firman antologías en las que de forma sistemática se nos silencia a quienes nos sentimos discípulos de Ángel González, Claribel Alegría, Gonzalo Rojas, José Emilio Pacheco, Piedad Bonnett, Juan Manuel Roca, Luis García Montero, Benjamín Prado, los poetas de la experiencia...? Nos da la sensación de que los amantes de Orfeo, de que los modistos oficiales están empeñados en legitimar sus obras promocionando precisamente aquello que los hizo fracasar, lo que les llevó al callejón sin salida de la erudición y el falseamiento del gusto.

Pese al desánimo que ha supuesto años de imposiciones por parte de estos críticos y pseudopoetas, que han fabricado modas a su antojo y encaje, hemos creído necesario reaccionar, porque seguimos creyendo que una de las misiones de la poesía es enfrentarse al poder. Y el poder de hoy no hace más que invitarnos al silencio, al fragmento, a las subjetividades ensimismadas y a la pérdida de diálogo entre las conciencias. Queremos decirle adiós a todo eso

Fernando Vela, la música callada de la traducción

Manuel Neila

Es preciso renovar el prestigio de esta labor y encarecerla como un trabajo intelectual de primero orden.

José Ortega y Gasset

Los primeros años del siglo XX fueron una época de transformaciones profundas. La moderna sociedad burguesa, que se originó tras la revolución francesa, daba paso a la posmoderna sociedad de masas, que constituye el mundo presente, nuestro mundo. En aquellos «años de vértigo», descritos a las mil maravillas por Philipp Blom, los cambios y transformaciones afectaron, y de qué modo, a todos los ordenes de la vida: el económico, el político, el social y el cultural. Los hombres y mujeres que comenzaron su andadura con el nuevo siglo se afanaron por cambiar de costumbres y de maneras de ser. Los escritores emergentes, cuyo retrato literario se perfila en el *Jean-Christophe* de Romain Rolland y en el *Jean Barois* de Roger Martin du Gard, se llamaban, en Inglaterra, Lytton Strachey o Virginia Wolf; en Francia, Henri Massis o Alfred de Tarde; en la Joven Italia, Giuseppe Prezzolini y Giovanni Papini, y en la Joven España, Manuel Azaña o José Ortega y Gasset. Todos ellos fueron espectadores privilegiados de los profundos cambios literarios, artísticos, científicos e ideológicos, que trajo consigo aquella «época de transformación», como la llamó Karl Mannheim.

Los artistas y escritores novecentistas constituyen así una generación fronteriza, formada por jóvenes de entresiglos, que maduraron en el periodo de entreguerras y que marcaron el paso

de la sociedad de grupos a la sociedad de masas, del mundo de la *cultura* al mundo de la *ciencia*, de la alta modernidad a la posmodernidad. Entre los rasgos principales de esta generación, conocida no sin reservas como Generación del 14, destacan el afán cosmopolita, la proliferación del ensayo y la necesidad de traducir. Mientras que los hombres de la Generación del 98 cultivaron, cada uno a su manera, el ideal nacionalista, que habían exacerbado con la pérdida de las últimas colonias, los escritores de la Generación del 14 dirigen su atención a lo que estaba pasando en Europa, tanto en el orden histórico como en el cultural, tanto en el campo de la política como en el de la ciencia. La mayor parte de estos hombres sienten la necesidad de elaborar una nueva concepción del universo, por lo que recurren al ensayo como forma de expresión, sin menoscabo de los demás géneros literarios, a los que contagian, eso sí, de una clara impronta ensayística. Y recurren con frecuencia a la tarea de traducción, un trabajo intelectual de primero orden, al decir de José Ortega y Gasset[1], con vistas a la renovación y al fortalecimiento de la lengua y la literatura españolas.

Fernando Vela, uno de los escritores más laborioso de la época, fue además un traductor infatigable, que cuenta en su haber con medio centenar de libros traducidos, y que trasladó su voluntad de estilo, sus dones de artista de la palabra, a todas y cada una de sus versiones. En las páginas que siguen, propongo una descripción razonada de su amplio trabajo de traductor, en el horizonte de expectativas novecentista: una empresa de renovación y difusión cultural en la que pocos llegaron a superarle.

1. RETRATO DEL ESCRITOR NOVECENTISTA

Educado en el seno de una familia liberal de clase media, Fernando García Vela (Oviedo, 1888–Llanes, 1966) parecía abocado a seguir la carrera de medicina, como su abuelo, su tío o su padre;

---

[1] José Ortega y Gasset, «Miseria y esplendor de la traducción», en *El libro de las misiones*, Madrid, Espasa-Calpe, col. Austral, 6ª edición, 1955, págs. 125-162.

pero la prematura muerte de éste, médico de la Beneficencia Municipal, o el carácter particularmente sensible del muchacho, pudieron ser la causa de que abandonara sus estudios de medicina e interrumpiera la tradición familiar[2]. Siendo aún estudiante de bachillerato, descubrió el valor del arte y la literatura, de la ciencia y la filosofía, en un momento en que la cultura española estaba en continuo proceso de transformación. En su entrañable «Evocación de Ortega», uno de los pocos escritos autobiográficos que nos dejó, sitúa su vida intelectual, la que verdaderamente importa, entre la muerte de dos grandes hombres: Leopoldo Alas «Clarín» y José Ortega y Gasset[3]. Y cuenta cómo todos los domingos, día de la llegada de las revistas a Oviedo, y todos los martes, reparto de los «Lunes» de *El Imparcial*, se dirigía a la estación con sus amigos, entre los que se contaban los tres hijos de «Clarín», para comprar de inmediato las revistas y los diarios, y no retrasar un minuto la lectura[4]. Al hilo de estas lecturas descubre el cosmopolitismo de los modernistas, el españolismo de los noventayochistas y el europeísmo de los nuevos nombres, entre los que destaca Ortega[5].

Un nuevo espíritu recorría la vieja Europa. Los ideales de quienes alcanzaron la juventud con el cambio de siglo tienen mucho que ver con el europeísmo regenerador, con la pedagogía social y

---

[2] Una excelente aproximación a la vida en obra del ensayista asturiano es la que ofreció José Carlos Mainer en «Fernando Vela o el arte del ensayo», en Fernando Vela, *Inventario de la modernidad*, Gijón, Ediciones Noega, 1983, págs. 7-46; no menos provechosa resulta la que presenta Eduardo Creus Visires en «El ensayo plural de Fernando Vela», en Fernando Vela, *Ensayos*, Madrid, Fundación Banco de Santander, 2010, págs. IX-LXX. Los datos biográficos proceden, en primer lugar, del estupendo artículo de su amigo Valentín Andrés Álvarez, «Fernando Vela y su tiempo», *La Nueva España*, 5 de junio de 1977, págs. 27-28; he consultado, así mismo, el artículo de José María Martínez Cachero «José García-Vela», *Gran Enciclopedia Asturiana*, Tomo VII, Gijón, 1970, pág. 195.

[3] «Evocación de Ortega», en Fernando Vela, *Ortega y los existencialismos*, Madrid, Revista de Occidente, 1961, pág. 13.

[4] *Ibídem*, pág. 23.

[5] Sobre esta primera etapa asturiana, véase Teófilo Rodríguez Neira, *Fernando Vela y Asturias: Evocación de situaciones y perspectivas*, Oviedo, Caja de Ahorros de Asturias, 1985.

con la intervención política. Mientras que los viejos maestros del 98 exprimían el ideal ilustrado de nación, convirtiendo el paisaje y el paisanaje de Castilla en epítome de nación frente al empuje de los nacionalismos periféricos, la gente joven proyecta sus expectativas hacia Europa, como modo y manera de regeneración nacional. Cuando Vela conoce a Ortega en 1913, aprovechando el viaje asturiano del filósofo madrileño que daría lugar al artículo sobre los dos paisajes, el castellano y el cantábrico, los mayores de su generación ya habían salido de España, con la ayuda de la Junta para Ampliación de Estudios. Y aunque él no llegó a beneficiarse de estas ayudas, sí pudo sentir el reflujo de la marea europeísta en los salones de la Residencia de Estudiantes, ese recio trasatlántico varado en los altos del Hipódromo.

Andando el tiempo, obtiene el traslado administrativo a Madrid, donde ejercerá como profesor de la Academia Oficial de Aduanas desde 1920. Allí consolida su amistad con José Ortega y Gasset: una amistad hecha de conversaciones diarias, de confidencias, de pensamientos y sentimientos compartidos, de afanes y empresas comunes[6]. Una tarde, a mediados de abril de 1923, subiendo la calle de Alcalá arriba, el filósofo madrileño le convenció de que había llegado el momento de llevar a la práctica lo que tanto y tanto habían hablado durante los últimos meses: «una revista que pusiera a los lectores españoles al corriente de las nuevas ideas, los nuevos descubrimientos científicos, los nuevos hechos sociales que en aquellos años posteriores a la Primera Guerra Mundial comenzaban a transformar el mundo de la filosofía, de la literatura y las artes, de la economía y la ciencia y, como consecuencia, el mundo humano en general»[7]. Y ahí empezaría una colaboración basada en la admiración intelectual y en el respeto personal: una vinculación que mantendrían durante toda la vida. Dos meses y medio después estaba en la calle el primer número de la *Revista de Occidente*.

---

[6] Para la relación de Vela con Ortega, consúltese la atinada semblanza que ofrece José Ortega Spottorno en *Los Ortega*, Madrid, Taurus, 2002, págs. 228-235.

[7] Fernando Vela, «En 1923», *Revista de Occidente*, núms. 8-9, noviembre-diciembre de 1963, pág. 139.

Esta amistad en la vida y en los libros, susceptible de figurar en el volumen homónimo de Ricardo Sáenz Hayes, al lado de Goethe y Schiller, no pudo llegar en mejor momento. Tras el giro fenomenológico, Ortega no reprime la necesidad de influir en «el mundo de la vida» del que habla Husserl. «Yo soy yo y mi circunstancia», establece el conocido lema, del que suele olvidarse la conclusión: «y si no la salvo a ella no me salvo yo»[8]. El idealismo kantiano de sus primeros años había sido suplantado por las enseñanzas neokantianas de Natorp en Marburgo, quien había titulado su obra más influyente *Pedagogía social*. Cuando Fernando Vela asume la secretaría de la *Revista de Occidente*, acepta, entre otras tareas subalterna, la profesión de fe en la educación cívica como transformadora de la sociedad, o lo que es lo mismo, la creencia en la educación no como mera trasmisora de saberes tradicionales, sino como formación integral de la personalidad, de modo que cada individuo pueda obrar políticamente en consecuencia. Y entre aquellas tareas –buscar autores, seleccionar colaboraciones, revisar textos– destaca la de traductor, a la que dedico las siguientes páginas[9].

Como a tantos artistas e intelectuales del primer tercio del siglo, la guerra civil partió su vida en dos mitades: la anterior y la posterior al conflicto bélico. Desde el 18 de julio de 1936, su situación personal se vio agravada por un estado de permanente incertidumbre, a la vista de ciertas amenazas recibidas y del irritante tono de ciertas publicaciones extremistas. En su último ensayo publicado en vida, «Después de una lectura de Dostoyewski», recuerda: «Eran los mismo tormentos que padecía Raskolnikof cuando esperaba ser detenido de un momento a otro por el asesinato de la vieja prestamista y que yo leía entonces de nuevo por no sé qué afición secreta a torturarme con la descripción de una situación semejante a la mía, aunque esta sin asesinato ni otra

---

[8] José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente, col. El Arquero, 9ª edición, 1975, pág. 30.

[9] Para la importancia de la *Revista de Occidente*, y para las numerosas colaboraciones de Fernando Vela que aparecieron en la misma, sigue siendo imprescindible el estudio de Evelyne López Campillo, *La «Revista de Occidente» y la formación de minorías*, Madrid, Taurus, 1972.

culpa visible»[10]. Y en noviembre de 1936, a instancias de Gregorio Marañón, busca refugio en el Consulado General de Haití. El artista Ángel Cepa lo recuerda jugando interminables partidas de ajedrez. Y al hilo de los acontecimientos, en un estado de zozobra permanente, todavía pudo escribir las nueve piezas de *Poesía en asilo*, breve folleto impreso por la editorial Tánger en 1939, sin nombre de autor.

Los sucesos bélicos cercenaron, entre otras muchas cosas, el principal aporte de la Generación del 14, es decir, la estrecha vinculación entre política, cultura y sociedad, o dicho de otro modo, el entendimiento de la política como actuación de ciudadanos educados, que se benefician de la cultura humanista para actuar en el espacio público. La reintegración de Vela a la llamada «zona nacional» doce meses después de su salida no le resultó menos infausta. A pesar de todo, salvo el breve interregno que permaneció en Tánger, entre 1938 y 1943, invitado por el crítico taurino Gregorio Corrochano para que colaborase en el recién creado diario *España*, de Tánger, se resistió a abandonar el país. A diferencia de Ortega, que redujo al mínimo su participación en las empresas culturales de posguerra, Vela se vio forzado a intensificar su actividad periodística –en el diario *España* y en los semanarios *España Semanal* y *Economía Mundial*– y su tarea divulgativa –en la que destacan sus múltiples publicaciones en la editorial Atlas, incluidas sus colaboraciones en la *Historia de la Literatura Universal*, y en el *Diccionario de Historia de España* que sacó editorial de la *Revista de Occidente*.

Tras la muerte de Ortega, acaecida el 18 de octubre de 1955, el fiel secretario optó por confinarse poco a poco en el silencio, si no total, sí parcialmente. El propio Ortega ya le había comunicado poco antes su deseo de retirarse al silencio debido a la marea ascendente de estupidez que comenzaba a adueñarse del mundo. «No se puede vivir exigiendo esperanzadamente la mayor altura a la existencia para, al cabo de los años, encontrarse con que el mundo se ha ido tornando cada vez más estúpido y brutal»[11],

---

10 Fernando Vela, «Después de una lectura de Dostoyewski», *Revista de Occidente*, número, 37, abril de 1966, pág. 119.

11 Fernando Vela, *Ortega y los existencialismo*, op. cit., págs. 35-36.

comenta Vela al respecto. Al igual que su maestro y amigo, Vela adoptó durante la última década un silencio elocuente: rechaza invitaciones de instituciones españolas y extranjeras, rehúsa pilotar la nueva época de la *Revista de Occidente*, aunque acepta pertenecer al consejo asesor, espacia sus intervenciones en la prensa de la época. Y el 6 de septiembre de 1966, sufrió un ataque fulminante al corazón cuando se disponía a empezar su acostumbrada partida de ajedrez en el café Pinín de Llanes.

2. LA MÚSICA CALLADA DE LA TRADUCCIÓN

La labor de traducción ha permanecido frecuentemente bajo sospecha, cuando no se ha mantenido ignorada. Con frecuencia se considera sintomática de una carencia, individual o colectiva. Ha hecho falta la aparición de críticos y ensayistas como Walter Benjamin o Herman Broch, como George Steiner u Octavio Paz, para que empecemos a considerarla como indicio de la necesidad de universalidad del ser humano y como vía para restaurar una cultura global, dispersa e inalcanzable, que posiblemente sólo se consiga en la dimensión del mito. En última instancia, la traducción no es otra cosa que un acto de comunicación, motivado originalmente por la búsqueda religiosa de una *identidad* universal (Steiner) o por la búsqueda profana de las *diferencias* no menos universales (Octavio Paz). En ambos casos, desempeña una función cultural, al permitir aventurarse más allá del marco social o lingüístico propio. Esta finalidad de la traducción como transmisora de conocimiento ha sido señalada, entre nosotros, por los principales tratadistas e historiadores del tema. En opinión de Valentín García Yebra, por ejemplo, la traducción ha sido un factor decisivo: en primer lugar, para la difusión de la cultura; en segundo lugar, para la difusión y desarrollo de nuevas literaturas; y por último, para el enriquecimiento de las leguas utilizadas para traducir[12].

---

[12] La labor pionera de Valentín García Yebra puede servir como punto de partida para los estudios sobre la traducción. Véanse *En torno a la traducción*, Madrid, Gredos, 1983, y *Traducción: Historia y teoría*, Madrid, Gredos, 1994,

El ámbito cultural del castellano no siempre se ha mostrado receptivo con la traducción, bien por exceso de celo lingüístico, bien por escasez de estudios teóricos, bien por los conflictivos procesos históricos en que se ha visto inmerso. Sirvan como ejemplo de esta falta de receptividad las discusiones teóricas en torno a la perniciosa influencia del francés en la lengua española, vigentes desde el siglo XVIII hasta las primeras décadas del siglo XX. Así y todo, no resulta aventurado afirmar que los periodos más receptivos respecto a la traducción se corresponden con aquellos en que la cultura española rayó a mayor altura. Los historiadores coinciden en señalar tres momentos fundamentales en relación con este proceso de recepción: el siglo XIII, con la inmensa labor ejercida por la Escuela de Traductores de Toledo; el siglo XVI, en el que se produce la primera normalización de la lengua castellana; y el siglo XVIII, en el que la segunda normalización corre pareja a la aparición de la Real Academia Española. Finalmente, cabe añadir un cuarto momento, correspondiente a la denominada Edad de Plata de la cultura española, en el que la traducción contribuyó, entre otras muchas cosas, al doble fortalecimiento de la lengua y la literatura españolas.

El florecimiento cultural que se produjo en España durante el primer tercio del siglo pasado, al que contribuyeron las denominadas Generación del 98 o modernista, Generación del 14 o novecentista y Generación del 27, corrió parejo al aumento de las traducciones, tanto en cantidad como en calidad. Ese incremento venía precedido por un ensayo en forma de diccionario de Marcelino Menéndez y Pelayo con el título de *Ensayo de una Biblioteca de Traductores Españoles*, compuesto entre 1874 y 1896. Entre los escritores del 98, fueron especialmente celebradas las versiones de Unamuno (en particular, la del inglés Carlyle y la del alemán Schopenhauer), de Valle-Inclán (en concreto, la del novelista luso José Maria Eça de Queirós) y de Luis Ruiz Contreras (sobre todo, las del novelista galo Anatole France); menos conocidas resultan hoy las traducciones que Manuel

---

además de su manual *Teoría y práctica de la traducción*, Madrid, Gredos, 1984 (2ª ed.) 2 vols. Véase también José Francisco Ruiz Casanova, *Aproximación a una historia de la traducción en España*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2000.

Machado hizo de los moralistas franceses Vauvenargues y La Rochefoucauld. De los poetas de la Generación del 27, son inolvidables *El artista adolescente (retrato)*, traducido por Dámaso Alonso, y los tres primeros volúmenes de *En busca del tiempo perdido*, en versión de Pedro Salinas, por no contar las numerosas versiones de poetas extranjeros (Valéry, Eliot, Hölderlin, etcétera).

Los escritores de la Generación del 14 fueron, sin duda, quienes más empeño pusieron en esta labor, lo que responde al afán europeísta de la mayoría. Incrementaron, por otra parte, la traducción de libros relacionados con las ciencias de la naturaleza y las ciencias de la cultura, lo que se corresponde con la misión educadora de los mismos. Mientras llega el estudio general y detallado que este asunto merece, es preciso recordar el inmenso trabajo de traducción que realizaron los escritores del novecientos, tanto los poetas (desde Juan Ramón Jiménez a León Felipe), como los novelistas (desde Pérez de Ayala a Mario Verdaguer), pasando por los ensayistas, filósofos e historiadores (como Ricardo Baeza, Pérez Bances, Ramón Carande). Y si no hubo restricciones en tanto a la especialización de los traductores, tampoco podía haberla en cuanto al ámbito idiomático elegido. Hubo traductores del alemán (Manuel García Morente, Margarita Nelken), traductores del francés (Benjamín Jarnés, Gómez de la Serna), traductores del inglés (José María Sacristán, Manuel Ortega y Gasset), e incluso traductores del ruso (Tatiana Enco de Valero), por no contar los traductores del griego, del latín y del árabe. Y son frecuentes los casos en que un mismo escritor traducía de varios idiomas (como Fernando Vela, Rafael Cansinos Assens y Ángel Sánchez Rivero).

La biografía de Fernando Vela, uno de los ensayistas más acendrados de esta generación de ensayistas lúcidos y agudísimos, quedaría incompleta si obviásemos su faceta de traductor, a la que dedicó una parte importante de su tiempo y de sus talentos. Frente a la parvedad de su obra publicada en forma de libro (la periodística es otra cosa), su ingente obra traductora tal vez no haya sido superada, ni en cantidad ni en calidad, por ninguno de sus coetáneos. «Nuestro hombre es uno de los traductores más considerables de nuestro siglo, tanto en calidad como en

cantidad»[13], escribe Ramón García de Castro, el único que ha tenido la osadía de asomarse a esta vertiente de su obra. Y concluye de seguido: «Fue un puntal del equipo de la *Revista de Occidente*, que ha sido calificada por algunos de segunda Escuela de Traductores de Toledo»[14]. En efecto, el asturiano tradujo a las mil maravillas del francés, del inglés y del alemán, a pesar de que apenas hablaba otro idioma que no fuera el propio. Y lo hizo convencido de que era necesario renovar el prestigio de esa labor subalterna, como pretendía su maestro Ortega, y encarecerla como un trabajo intelectual de primerísimo orden.

A diferencia de los viejos escritores del 98 y de los novísimos poetas del 27, Fernando Vela desplazó su interés de la literatura de ficción, poética o narrativa, a la prosa ensayística, en cualquiera de sus modalidades: histórica, científica o filosófica. Desde su primer aporte al «género» de la traducción, la novelita *Avatar*, de Teófilo Gautier, publicada en 1921 por la editorial Calpe, hasta la última, el espléndido ensayo *Tres milenios de Europa*, de Denis de Rougemont, aparecida en 1963 en la editorial de la *Revista de Occidente*; durante estos cuarenta y dos años, digo, el ensayista asturiano prodigó sus traducciones, salvo en el interregno de la guerra civil, hasta alcanzar el medio centenar de volúmenes. A todo ello habría que añadir los innumerables artículos y ensayos que hubo de revisar para los periódicos y revistas en que empleó sus talentos, en particular, *Revista de Occidente* y el diario *España*, de Tánger; pero no es éste el momento ni el lugar más adecuado[15]. En las páginas que siguen propongo, como indiqué al principio, una descripción razonada de esta ingente labor de traductor, ejemplar en tantos aspectos, dentro del horizonte de expectativas abierto por el novecentismo. La clasificación de la

---

[13] Ramón García de Castro, «Cinco artículos en torno a Fernando Vela», *Revista de Occidente*, núms. 143-144, febrero-marzo de 1975, pág. 273.
[14] *Ibídem*, pág. 273.
[15] Una idea precisa sobre la ingente labor periodística y ensayística de Fernando Vela la ofrece el repertorio bibliográfico de Ramón García Vela «Para una bibliografía de Fernando Vela», *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, núm. 92, septiembre-diciembre de 1977, págs. 527-586; núm. 99, enero-abril de 1980, págs. 29-51; núm. 101, septiembre-diciembre de 1980, págs. 597-634, y núms. 105-106, enero-agosto de 1982, págs. 313-318.

que parto es lógica, pero convencional, por lo que podría elegirse cualquier otra sin que afecte especialmente al tema de estudio.

3. PROTEO O LA METAMORFOSIS DE LA LITERATURA

Lo primero que sorprende al abordar la labor traductora de Fernando Vela es la escasa presencia de obras de ficción. Del medio centenar de volúmenes que trasladó a la lengua de Cervantes, sólo siete pertenecen al ámbito de la literatura propiamente dicha: cinco novelas, un ensayo literario y cuatro piezas teatrales (en un volumen). El escritor, consecuente con los dictados literarios y estéticos de su generación, pone en entredicho *ab initio* los géneros clásicos de la literatura burguesa (poesía, novela, teatro) desde la perspectiva que le permite el ensayo como género emergente. Este cuestionamiento se deja sentir, ante todo, en su labor estrictamente creadora. Aunque publicó poemas desde los veinte años en los distintos diarios y revistas en que colaboró, sólo dio a luz un pequeño volumen de versos, *Poesía en asilo*, impreso por la editorial Tánger en 1939, de manera anónima. En 1929 anticipó en la *Revista de Occidente* unos «Fragmentos» de una novela en preparación que no llegó a concluir, y en 1935 publicó en la misma revista las dos entregas de «Inmovilidades», en la línea de lo que ha dado en llamarse «novela deshumanizada», representada a las mil maravillas por las seis narraciones de la colección «Nova Novorum» de la mencionada *Revista de Occidente*. Y respecto al teatro, no nos consta que llegase a practicar dicho género.

El escritor ovetense inicia su oficio de traductor en 1921, a los treinta y tres años de edad, con la publicación de *Cuentos del lunes* (*Les contes du lundi*), de Alfonso Daudet, y *Avatar*, de Teófilo Gautier, ambos de orientación realista, en la editorial Calleja. Ignoramos si la publicación de estos libros se debió al gusto personal o si fue sugerida por los editores; si bien nos inclinamos por lo segundo, pues los narradores más frecuentados entonces por nuestro traductor eran Guy de Maupassant y Fiódor Dostoyevski, por los que no disimulaba su predilección. Vela ya había mani-

festado su convencimiento de que la novela era cosa de otro tiempo. En el artículo «La chimenea de leña», publicado en *El Noroeste* de Gijón en 1917, señalaba: «Se han apagado las chimeneas de leña en las casas, ha venido el radiador de calefacción y ha muerto el cuento»[16]. Y concluye de manera sentenciosa: «El 'érase una vez un rey' ha sido sustituido por el 'yo soy ahora'»[17]. Falta poco para que el «radiador de calefacción» se convierta en «poesía vanguardista», en los versos de Pedro Salinas, y para que el «érase una vez un rey» de los cuentos y novelas realistas se transforme en «divino fracaso», en las novelas de Cansinos Assens. A partir de ese momento, la desilusión del realismo se convierte en tema recurrente en los ambientes literarios de la época.

El propio Fernando Vela se esfuerza por alejar a ambos autores del realismo decimonónico en las notas que antepone a sus versiones. Apoya la elección del delicado Daudet no en el hecho de que «perteneció a la escuela realista»; antes al contrario, lo justifica en «su temperamento meridional y poético, que rebosa de continuo las líneas de toda clasificación y hacía traición perpetua al programa artístico a que se había adherido»[18]. Y por lo que concierne al colorista Gautier, su elección parece comprensible, pues «fue de los primeros artistas confusionarios que durante el siglo XIX disolvía unas artes en otras, borrando sus fronteras»; y, por si esto fuera poco, recurre a la naturaleza de *Avatar*, que es en su opinión «una graciosa burla, cuyo argumento podría pasar por «una fantasía de uno de estos novelistas modernos que parecen estar burlándose del mismo lector al relatar entretenidos y maravillosos sucesos»[19]. ¿Acaso no se coligen aquí algunos rasgos fundamentales del espíritu vanguardista que hacía furor por esas fechas? Me estoy refiriendo, como puede advertirse fácilmente, a

---

16 Fernando Vela, «La chimenea de leña», *El Noroeste*, Gijón, 11 de abril de 1927, pág. 4. En la sección «Del mundo y de la ciudad», firmado con las iniciales F. V. Recogido en Fernando Vela, *Ensayos*, Madrid, Fundación Banco de Santander, 2010, pág. 3. Cito por esta edición.

17 *Ibídem*, pág. 5.

18 Nota introductoria a Alfonso Daudet, *Cuentos del lunes*, Madrid, Calpe, col. Universal, 1921. Reedición: Madrid, Espasa-Calpe, col. Austral, 1966, pág. 9.

19 Nota introductoria a Teófilo Gautier, *Avatar*, Madrid, Calpe, col. Universal, 1921, pág. 6.

la pleamar incontenible del lirismo y a los correctivos del humor y la ironía.

Al año siguiente, Fernando Vela vierte a nuestra lengua *Un royaume de Dieu* (Un reino de Dios), de los hermanos Jérôme y Jean Tharaud, y un año después *Les Chouans* (*Los Chuanes*), de Honoré de Balzac, pertenecientes ambas a la misma corriente realista que las anteriores, y bajo el mismo sello editorial. A partir de ese momento, no volvería a traducir literatura de ficción hasta 1933, en que da a la imprenta *Noche Kurda*, de Jean-Richard Bloch, en Ediciones Dédalo. No es improbable que la versión de *Les Chouans* (*Los Chuanes*), fuera una imposición editorial; recuérdese que, durante el primer tercio del siglo, el relato clásico tuvo su importancia en las colecciones populares de novela corta. El caso de *La nuit kurde* (*Noche kurda*) pudo ser diferente. El injustamente olvidado Jean-Richard Bloch, intelectual judío que abandonó su profesión de educador, urgido por los sucesos bélicos, para dedicarse al cultivo de las letras, representa al prototipo de escritor comprometido, en las antípodas de Gautier, doblado de escritor cosmopolita. Su experiencia española quedó plasmada en *España, España* (1936) y su experiencia soviética en *Toulon* (1944). *Noche kurda* es la novela del Asia que se iba, al tiempo que un canto del Asia que perdura; y su traducción puede entenderse como síntoma de la profunda crisis que afectaba a la novela de entreguerras, la cual empezaba a debatirse entre la evasión y el compromiso.

Entre una versión y otra, el secretario de la *Revista de Occidente* publica en 1927 *El arte al cubo y otros ensayos*, cuyo primer trabajo representa una suerte de apostilla a *La deshumanización del arte*, de Ortega y Gasset, donde condensa sus ideas sobre el arte y la literatura novecentistas, al tiempo que coordina la colección de novelas «Nova Novorum», quintaesencia del arte deshumanizado. En las breves páginas de este ensayo, Vela pone de relieve su fórmula personal del arte nuevo: de una parte, que la obra remita a otra creación artística anterior (con lo que se obtiene ya un goce estético de segunda potencia), y de otra, que nos permita ironizar sobre su misma significación artística (tercera potencia de la fruición estética). Ese mismo año aparecen en Madrid otros tres libros que resultaran determinante: *El realismo*

mágico, de Franz Roh, una de las obras claves para la justificación de las nuevas actitudes estéticas, a la que aludiré más adelante; *La nueva literatura*, de Rafael Cansinos Assens, documentada colección de ensayos donde se habla ya del Ultraísmo, y *La nueva España 1930*, de Rafael García Maroto, un curioso estudio donde se anticipa la idea de que la transformación artística sólo cabe en el seno de una transformación política y social.

A las cuatro títulos traducidos por Vela hay que añadir, finalmente, *Lo que pasa en Francia, 1831-1832*, del poeta alemán Enrique Heine, publicado ya por *Revista de Occidente* en 1935, y cuatro piezas de teatro del narrador y dramaturgo francés Henri de Montherland, publicadas en 1950 por el mismo sello editorial. Ambas versiones están plenamente justificadas en función de las circunstancias por las que pasaba la cultura española en esos años. A finales de los años veinte, los países occidentales conocen una profunda transformación histórica. Los criterios que regían el arte nuevo (esteticismo, purismo, cuando no deshumanización, etc.) comienzan a dar paso a un arte regido por otros criterios (responsable, comprometido, cuando no revolucionario). Es comprensible que Heinrich Heine, la figura señera del movimiento literario conocido como la Joven Alemania, que surge en 1832 tras la muerte de Goethe como reacción contra la situación de crisis general por la que pasaba el país, consiga interesar en el grupo madrileño de Ortega. Algo parecido pudo suceder, *mutatis mutandi*, con el teatro de Montherland, aristócrata con conciencia de clase, a quien obsesionó la idea de la degeneración del mundo moderno; sus dramas alcanzaron cierta resonancia pública en la segunda posguerra: obras de temática histórica y algunas de tradición hispánica, como las traducidas por Mauricio Torra-Balari y nuestro Fernando Vela.

4. EL HOMBRE JUBILOSO EN EL ARTE

Esta inicial e intermitente entrega a la literatura de ficción no obsta para que Fernando Vela se dedicara muy principalmente a la prosa ensayística, en sus diferentes modalidades: histórica, científica y filosófica. Tras aquella suerte de preludio narrativo, el autor

de *El arte al cubo* concentró todo su esfuerzo en esclarecer la naturaleza y el sentido del arte nuevo, el cual se debatía en una de las crisis más profundas de la historia de occidente. Corre el año 1925, y Ortega publica *La deshumanización del arte* e *Ideas sobre la novela*, dos títulos cuya repercusión fue decisiva en los ambientes artísticos y literarios del momento. Es comprensible que Vela, reciente secretario de la *Revista de Occidente*, empleara sus mejores talentos en poner en prosa castellana los tres libros relacionados con el hecho estético más leídos y comentados en los años veinte; me refiero, claro está, a los siguientes: *Sistema de estética*, de Ernst Meumann, que publica Calpe en 1924; *Lo santo: lo racional y lo irracional en la idea de Dios,* de Rudolf Otto, que se incorpora a las ediciones de la *Revista de Occidente* en 1925; y *Realismo mágico. Post-expresionismo*, del alemán Franz Roh, que vio la luz en la misma casa editorial, tras aparecer un adelanto en la meritoria revista.

Antes de emplearse en el elogio y en la refutación del arte nuevo, Vela revisa los fundamentos filosóficos de la Estética. El volumen *Sistema de estética*, de Meumann, continuación y desarrollo de las ideas expuestas en *Introducción a la estética actual* (1912), le sirve para acercarse al problema de la Estética y su relación con el Arte desde una perspectiva moderna. En sus páginas, el filósofo alemán trata de hacer inteligible, mediante la combinación del método objetivo con el psicológico, los cuatro fenómenos esenciales de la experiencia estética; es decir, la actividad creadora, la obra creada, la recepción de la misma y el marco histórico y artístico en que se produce. De ahí que comience con la actividad productora y concluya con el análisis psicológico del placer y del juicio, dejando para el final la formación de las categorías estética: lo bello, lo sublime, lo cómico y lo trágico. Su idea sobre lo sublime, tal vez la más original del libro, postula que en la experiencia de lo sublime gozamos, en realidad, del objeto mismo; y esta complacencia se adhiere también de modo inmediato a la impresión objetiva. Con lo que en la fruición estética se inmiscuye un momento extra-estético, a saber: la oscura conciencia de la superioridad de la vida sobre el arte.

La actitud de Fernando Vela frente al hecho artístico empezaba a ser la del «hombre jubiloso en el arte», como tituló una con-

ferencia impartida en Asturias por aquellos años. Lo que no es óbice para que sus consideraciones estéticas conserven un sustrato religioso bajo el fuerte vitalismo historicista que le caracteriza; este sustrato aflora a veces en su obra, y por motivos diferentes, si bien con el sentido de *religare* («unir fuertemente»), que procede del verbo *religatio*; y no con el sentido de *religio*, que deriva del verbo *relegere* («escrúpulo, delicadeza», y de ahí «sentimiento religioso»). A ese vago sentimiento religioso puede achacarse la versión de la obra más famosa de Rudolf Otto, *Lo santo: lo racional y lo irracional en la idea de Dios* (publicada inicialmente en 1917 como *Das Heilige*, y en versión inglesa en 1923, bajo el título *The Idea of the Holy*). El libro se cuenta entre los más influyentes de la fenomenología religiosa del siglo XX; es comprensible, por tanto, que influyera de manera determinante en pensadores como Paul Tillich y en Mircea Eliade, quien usó los conceptos contenidos en esta obra, como punto de partida para su libro *Lo sagrado y lo profano*, y que impregnara el pensamiento religioso de María Zambrano.

El teólogo protestante alemán Rudolf Otto establece en las páginas de este ensayo el concepto de lo sagrado como «numinoso», «misterioso»: una «experiencia no-racional y no-sensorial o el presentimiento cuyo centro principal e inmediato está fuera de la identidad»[20]. Acuña el nuevo término a partir de la palabra latina *numen* (referida en su significado original a los dioses), y carece de relación etimológica con el concepto de *noúmeno* kantiano. Se trata, en definitiva, de un reflejo sentimental en el ánimo del *mysterium tremendum* del universo. La fenomenología de Otto, que aprovecha la idea estética de lo *sublime* para su valiosa categorización de lo *numinoso*, considera lo sublime como primer medio de la expresión estética, seguida de lo mágico, lo gótico, la oscuridad, el silencio y el vacío. Al igual que la fenomenología estética de Meumann y que la fenomenología artística de Roh, la fenomenología religiosa de Rudolf Otto puede entenderse como una respuesta frente a la crisis de principios de siglo: por una parte, ante las dudas sobre el racionalismo exclusivista, y por otra,

---

[20] Rudolf Otto, *Lo Santo: Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Madrid, Alianza Edit. pág. 90.

ante la sospecha justificada de que algo estaba desmembrándose en la sociedad alegre de entreguerras.

A mediados de los años veinte, Vela ya se había formado un concepto del arte en consonancia con el arte y la literatura de vanguardia y con las ideas estéticas de Ortega. En el artículo de 1917 «La chimenea de leña» ya había manifestado su discrepancia respecto a los modelos literarios decimonónicos en los que había formado su gusto. Pero su actitud frente a los movimientos de vanguardia podía ser de aceptación o de rechazo, según la orientación *hiperartística* o *hipervital* de los mismos. Acepta sin sombra de duda los movimientos de orientación *hiperartística*; es conocido su interés por la poesía de Mallarmé y su participación en el debate español sobre la «poesía pura», a semejanza del que se realizó en Francia por los años veinte. Al mismo tiempo, no oculta su reluctancia frente a los movimientos de orientación *hipervital*; profesaba una franca aversión por la psicología freudiana y mostraba poco aprecio por el movimiento surrealista, como puso de relieve en el trabajo sobre dicho movimiento que publicó la *Revista de Occidente*. Para Fernando Vela, el arte nuevo es un fino juego exento de patetismo y solemnidad, en el que predomina el placer estético-intelectual sobre el gozo patético-sentimental. El «arte al cubo», en su terminología, pierde en inmediatez, lo que gana en resonancias y en distanciamiento irónico.

Por esas mismas fechas, el historiador y crítico de arte Franz Roh publica en Alemania el libro *Nach Expressionismus: Magischer Realismos: Probleme der Neusten europäischen Malerei* (1925), que Fernando Vela tradujo dos años después con el título *Realismo mágico. Post-expresionismo: Problemas de la pintura europea más reciente* (1927). Además de poner en circulación el término de «realismo mágico», que luego alcanzaría una difusión mayor, y un sentido nuevo, en el ámbito hispanoamericano, aportó nuevas ideas para una teoría fenomenológica o existencial de la estética, que tuvieron bastante repercusión en los ambientes artísticos de aquellos años. Para el estudioso alemán, el fundamento ontológico del arte, es decir, la existencia del objeto como algo evidente, se vuelve problemática. «La pintura siente ahora –por decirlo así– la realidad del objeto y del espacio no como una copia

de la naturaleza, sino como una segunda creación»[21]. El principal postulado del arte nuevo consiste en recrear los objetos concretos y palpables, pero haciendo evidente el misterio que ocultan. Estas recreaciones se diferencian de la realidad verdadera, al tiempo que constituyen la verdadera realidad artística. Esta modalidad de la experiencia artística presenta más de una semejanza, como puede verse, con la expuesta por nuestro ensayista.

5. PROMETEO O LOS COMBATES POR LA HISTORIA

Como integrante de la generación intelectual de 1914, Fernando Vela meditó con insistencia sobre el objeto, la finalidad y el método de la historia, desde el momento en que se sintió inmerso en la crisis de la sociedad burguesa, una de las crisis más profundas y violentas de la historia de occidente. Acierta José-Carlos Mainer al sostener que «nada del pensamiento de Vela es ajeno a una concepción sociológica y a una visión historicista de la realidad»[22]. Esas meditaciones históricas tuvieron un desarrollo paralelo en su actividad de traductor, que se materializó en una serie de libros en los que predomina el interés personal y en otra serie de trabajos de clara intención divulgativa. Entre los primeros cabe destacar *El mundo del hombre primitivo*, de Fritz Graebner, *Historia de la civilización en Europa*, de François Guizot, y *Panfletos políticos, 1816-1824*, de Paul-Louis Courier, que publica la editorial de la *Revista de Occidente*, en 1925, 1935 y 1936, respectivamente. Y entre los segundos, el artículo «Filosofía de la moda», de Georg Simmel, y el curioso librillo *Abreviatura de Principios de Sociología*, de Herbert Spencer, que ven la luz en 1923 y 1934, respectivamente.

El secretario de la *Revista de Occidente* muestra, en efecto, una concepción sociológica de la realidad, lo que no impide que, a la hora de buscar las causas primeras de las acciones humanas, manifieste una visión historicista del hombre. La sociedad es, a su

---

21 Franz Roh, «Realismo mágico. Problemas de la pintura europea más reciente», *Revista de Occidente*, núm. 48, junio de 1927, págs. 274-301.

22 José-Carlos Mainer, *op. cit.* pág. 35.

parecer, el escenario donde se desarrollan los combates por la historia; es decir, los conflictos económicos, políticos, sociales y culturales. Ahora bien, para entender algo de lo que pasa en sus dominios, tanto el economista, como el político o el sociólogo, tienen que situarse necesariamente en una dimensión superior que los englobe, esto es, en una dimensión histórica. Desde este punto de vista, Fernando Vela centra todo su interés en la crisis general del mundo moderno, que intenta dilucidar en artículos como «Mundo limitado» y «Sociología de la crisis»[23]; trabajos que son en realidad paráfrasis, escolios o comentarios a los libros *Renovation du capitalismo*, de Pierre Lucius, y *Mensch und Gesellschaft im Zeiltalter des des Umbaus (Hombre y sociedad en la época de la transformación)*, de Karl Mannheim, ricos en ideas y sugestiones.

Para Fernando Vela, que sigue en esto a Pierre Lucios, la crisis general de su tiempo representa el momento de inflexión en que la era histórica abierta en 1942, caracterizada por la dilatación del espacio en que se desarrolla la historia, da paso a una nueva era, en la que el hombre debe adaptarse de nuevo a un mundo restringido. Y ambos rechazan los tres experimentos europeos, opuestos al *laissez-faire* liberal, y encaminados a adaptar la reciente sociedad de masas a las nuevas condiciones históricas: el fascismo italiano, el nacionalsocialismo alemán y el comunismo ruso. «En un mundo limitado –concluye el escoliasta–, la disciplina, la mesura se imponen por sí mismas». Aquel momento de inflexión es el que Mannheim denomina *zeitalter des umbaus* («época de transformación»), cuya causa originaria expresa en una sencilla fórmula: «La yuxtaposición, aún no superada, del viejo principio del *laissez-faire* y del nuevo principio de la regulación». Vela añade como causa primera y esencial la irrupción de las masas, siguiendo ahora a su maestro Ortega, de modo que la crisis general de la modernidad consiste en «la transformación de la sociedad desde la demo-

---

[23] Fernando Vela, «Mundo limitado», *Revista de Occidente*, núm. CXXI, mayo 1934, págs. 123-153; «Sociología de la crisis», *ibídem*, núm. CXLVI, agosto de 1935, págs. 129-160. Recogidos en Fernando Vela, *Inventario de la modernidad*, *op. cit.* págs. 154-172 y 173-192, respectivamente.

cracia de minorías que antes era [...] en una democracia de masas».

Tras los nefastos acontecimientos de la guerra, Fernando Vela se entregó al oficio de biógrafo, como constatan las notables biografías de Mozart, Telleyrand y Roosevelt, con las que se suma a la boga del género biográfico en España y en el resto de Europa, característica de los años de entreguerras. Compagina esta labor con nuevas traducciones de interés preferentemente divulgativo, amparado en ambos casos bajo el seudónimo de «Héctor del Valle». A este grupo pertenecen: *Historia de la revolución de Rusia en el año 1762*, de Claude-Carloman de Rulhière, *Estampas de la historia de Polonia*, del mismo autor, e *Historia de Hungría*, de Domokos Kosáry, publicadas por Ediciones Atlas, en 1943, 1944 y 1944, respectivamente. No es improbable que estas tareas de biógrafo y de divulgador se deban a la precaria situación económica por la que estaba pasando, al igual que la mayor parte de sus contemporáneos, aparte de las razones obvias de censura en la época de posguerra, y que buscara refugio en Ediciones Atlas, dirigida por el navarro Joaquín Arrarás, donde el periodista Manuel Aznar Zubigaray dirigía una colección de vidas de personajes célebres.

Durante los sombríos años de posguerra, continuó indagando en la posible salida de la crisis, esa salida a la que hoy conocemos con el nombre de «posmodernidad», lo que se dejó sentir tanto en su labor de traductor, como en sus meditaciones personales. Traduce títulos como *Origen y meta de la historia*, de Kart Jaspers, *La formación de la Edad Media*, de Richard William Southern, y *Tres milenios de Europa*, de Denis de Rougemont, que saco a luz pública la *Revista de Occidente*, en 1950, 1958 y 1963, respectivamente. Al lector informado le resultará fácil descubrir la relación entre sus traducciones y sus meditaciones personales. La crisis a que se refiere Vela es de orden histórico-social, y responde a un problema imperioso: el ordenamiento de la nueva sociedad de masas. Sus ideas se hayan enunciadas de manera sumaria en el amplio comentario que dedica al libro *La crisis social de nuestro tiempo*, de William Röpke, el 31 de mayo de 1948, en el diario *España*, de Tánger, y en el artículo «Dos mundos distintos», que vio la luz en la *Revista de Occidente*, en 1963, y que parece com-

pletar las ideas esbozadas treinta años antes en el artículo «Mundo limitado»[24].

La solución al problema no se haya, según Vela, que sigue de cerca al sociólogo y economista alemán, en las dos posturas adoptadas hasta ese momento: *laissez-faire* (liberalismo absoluto) e intervencionismo disconforme (socialista o fascista); la solución pasa por un «tercer camino», que pudiera llamarse también «liberalismo revisionista» o, mejor aún, «humanismo económico», porque su objetivo último no son las relaciones económicas, sino el hombre en tanto que hombre, lo que sería la base de la política económica conocida hoy como economía social de mercado. Tampoco considera viable la Sociedad de Naciones y la autonomía de los pueblos, una idea surgida tras la Primera Gran Guerra, como pone de relieve en «Dos mundos distintos». Y cuando se pregunta por la idea que ha salido triunfante de la Segunda Guerra Mundial, se decanta por el principio de interdependencia y cooperación internacional, cuya vigencia venía anunciando desde las páginas del diario *España*, de Tánger.

6. ÍCARO O EL FUTURO DE LA CIENCIA

Con el insolente lema «¡Que inventen ellos!», Unamuno trazaba una división de los pueblos y de sus gentes en dos categorías: de un lado, los que defendían el progreso científico-técnico de la modernidad, y de otro, los que se dedicaban exclusivamente al «cultivo de los valores espirituales», como si ambas cosas fueran incompatibles y hasta contradictorias. Ortega y Gasset no ocultó su disconformidad con este falso dilema, dando lugar a una sonada polémica. Como lector privilegiado del filósofo madrileño, Fernando Vela debió conocer pronto sus novedosas reflexiones sobre los problemas científicos (particularmente matemáticos y físicos) y su interés por la psicología y el psicoanálisis, que se remontan a la segunda década del siglo pasado. Es comprensible,

[24] Fernando Vela, «Dos mundos distintos», *Revista de Occidente*, núms. 8-9, noviembre-diciembre de 1963, págs. 161-168. Recogido en Fernando Vela, Ensayos, *Op. cit.* pág. 287-294.

pues, que su colaboración en el primer número de la *Revista de Occidente* fuera «El individuo y el medio: nuevas ideas biológicas»[25]. Dos años más tarde, en 1923, tradujo *Fácil acceso a la teoría de la relatividad*, de Rudolph Laemmel, para Ediciones Tiempo Nuevo. Con todo, la mayor parte de sus traducciones vinculadas al ámbito científico y psicológico habrían de esperar hasta la década de los años cincuenta.

El artículo de Vela al que nos referimos surgió como comentario al libro *Ideas para una concepción biológica del mundo*, del barón alemán Jacob von Uexküll, cuya traducción acababa de aparecer en la famosa colección «Biblioteca de Ideas del Siglo XX», de la editorial Calpe, dirigida por José Ortega y Gasset. Por entonces, el filósofo estaba preparando *El tema de nuestro tiempo*, la lección inaugural del curso 1921-1922, a partir de los apuntes que Fernando Vela había tomado en sus clases. Este ensayo muestra una concepción biologista de la vida humana, característica de la inmediata posguerra; pero no llega a manifestarse con claridad la necesidad de trascender la teleología biológica por medio de una finalidad superior, de la que el autor empezará a dar señales en los escritos posteriores. Fernando Vela, que había aprendido a cabalidad la lección del maestro, alude en el artículo citado a la necesidad de superar el mecanicismo biológico, y comenta con detenimiento «la doctrina de los mundos circundantes», principal aportación de Uexküll a los estudios biológicos, que echa por tierra la doctrina de la selección natural y de la adaptación al medio.

Durante los primeros años, la *Revista de Occidente* se centró en los problemas derivados de las relaciones entre ciencia y sociedad. Vela publica otras tres reseñas sobre obras de biología, dos de las cuales versan sobre los trabajos de Jean Rostand. Asiste, expectante, a la polémica sobre el porvenir de la ciencia, entre Bertrand Russell y J. B. S. Haldane (profesor de Química Biológica en Cambridge), en la que también participa Herbert Spencer Jennings (profesor de zoología en la Universidad de John Hopkins); el primero la suscita con el articulo «Ícaro o el porvenir de la ciencia», en agosto de 1924, y el tercero contribuye a la misma

---

[25] Fernando Vela, «El individuo y el medio: nuevas ideas biológicas», *Revista de Occidente*, núm. I, julio de 1923, págs. 95-105.

con «Prometeo o la biología y el progreso del hombre», en enero de 1926. «Esta polémica –escribe López Campillo– presenta el interés de plantear problemas como el agotamiento de las fuentes energéticas, la contaminación, las relaciones entre demografía y polemología, las consecuencias de las forma de gobierno sobre el empleo del eugenismo, problemas que el matemático y el biólogo resuelven de modo diferente»[26]. En 1932, publica una reseña titulada «El hombre y la técnica», sobre *La decadencia de Occidente*, de Oswald Spengler.

Con el paso del tiempo, el ensayista asturiano intensificó su labor divulgadora e incrementó sus traducciones de libros científicos y técnicos. Durante los años cincuenta, tradujo del inglés *La puerta secreta*, de Samuel Cohen, considerado el padre de la bomba de neutrones, y cinco volúmenes de la prestigiosa revista de divulgación Scientific American sobre *El planeta tierra, Nueva astronomía, La energía atómica, La vida de las plantas* y *Control automático;* a los que añadiría a principios de los sesenta *Biografía de la Física*, de George Gamow, un modelo de divulgación, y *La Física del núcleo atómico*, del alemán Werner von Heisenberg, autor de referencia en sus ensayos. También incrementó durante esta época el interés por la psicología científica y el psicoanálisis; a él le debemos, además de *Realidad del alma. Aplicación y programa de la nueva psicología*, de Carl Gustav Jung, quien reemplazó enseguida a Sigmund Freud en el selecto círculo de la *Revista de Occidente*, las cuidadas versiones de *Psicología del aburrimiento*, de Wilhelm Josef Revers, *La mujer* y *El dolor*, ambos de Frederik Jacobus Johannes Buytendijk, y *La angustia*, de Heini Hediger.

El interés de Fernando Vela por la evolución del pensamiento científico queda patente en uno de sus últimos ensayos, el titulado «Desmitologización de la ciencia»[27]. Al final de sus días, el asturiano se sabe inmerso en una época de profundas transformaciones, en la que se elaboran las dos grandes teorías que revolucionaron la física clásica y dan lugar a la física moderna: la teoría de la

---

[26] Evelyne López Campillo, *Op. cit.* pág. 85.

[27] Fernando Vela, «Desmitologización de la ciencia», *Revista de Occidente*, núm. 16, julio de 1964, págs. 14-25. Incluido en Fernando Vela, *Ensayos*, *Op. cit.* págs. 295-304.

relatividad y la teoría de los quanta. Se trata de unos años que constituyen lo que él mismo llama «periodo de desmitologización» de la ciencia. Y mitos eran los principios de la ciencia clásica: la posibilidad de una descripción objetiva de los fenómenos físicos, la continuidad de la energía disminuyendo o aumentando de manera gradual e infinitesimal, la estructura euclidiana del espacio, la concepción de un universo estático. El derrumbamiento progresivo de estos mitos provocó una revolución copernicana, semejante a la que ocasionó varios siglos antes la anulación de la creencia en la inmovilidad de la tierra. A partir de ahora, como dijo el científico Henri Poincaré, ya no se puede afirmar que una teoría es «verdadera», ni tampoco «falsa»; sólo cabe decir si es «útil».

Ese interés por las cuestiones científicas –y en particular, por las cuestiones biológicas y físicas– no se agota en sí mismo, sino que trasciende al terreno de la filosofía. Así puede concluir que la mutación de los principios de la física clásica obedece también a una mutación en el modo de pensar; o lo que es lo mismo, a una modificación de los principios de la lógica clásica. A su parecer, no se trata de prescindir de la razón lógica, sino de buscar otra manera de razonar, otra lógica que incorporase a sus propias reglas de razonamiento, por ejemplo, las relaciones de incertidumbre de Heisenberg, en vez de considerarlas como anomalías. Pero, al fin, no puede por menos de preguntarse: «¿cómo sería una lógica que introdujese entre sus principios el de indeterminación y acaso otros, como el de complementariedad, el de relatividad, que son precisamente los que han conmovido la antigua seguridad de la lógica científica y tuviera que modificarse hasta el concepto de sustancia que era su base firme?»[28]. La respuesta a esta pregunta, y otras de parecido cariz, hay que buscarla, como el propio autor hizo a lo largo de su vida, en el ámbito de la filosofía.

7. EL HOMBRE ANGUSTIADO EN LA FILOSOFÍA

Las meditaciones de Fernando Vela sobre estética y religión, sobre historia y sociología, sobre ciencia y tecnología tienen como

---

[28] *Ibídem*, pág. 302.

fin último el conocimiento filosófico de la realidad, como ya había puesto de relieve en su etapa asturiana, antes de su determinante encuentro con José Ortega y Gasset. Pero las traducciones filosóficas del escritor asturiano fueron algo tardías, tal vez por su inveterada cautela, tal vez porque en el círculo de Ortega abundaran los pensadores que podían abordar ese cometido con probidad manifiesta, como José Gaos y Manuel García Morente, como Javier Zubiri y José Luis Pérez Bances, entre otros muchos. El caso es que en 1927 tradujo *El realismo crítico*, del alemán Augusto Messer, para la editorial de la *Revista de Occidente*. Algo después trasladó al castellano las biografías de *Kierkegaard* y de *Rousseau*, que Harold von Höffding acababa de publicar en Alemania con cierto éxito, y aparecen en la editorial madrileña en 1930 y 1931, respectivamente. Estos dos libros hallaron el ambiente propicio, no sólo por el florecimiento del género biográfico que tuvo lugar en los primeros decenios del siglo pasado, sino también por tratarse de dos personalidades fundamentales en las corrientes vitalistas y existencialistas de entonces.

Tras algunas incursiones en el pensamiento marxista, que vieron la luz en la revista del Ateneo de Gijón allá por 1920, Fernando Vela contribuyó decididamente a la difusión del raciovitalismo orteguiano desde el mismo momento de su llegada a Madrid en 1921. Y en esa síntesis del racionalismo moderno y del relativismo contemporáneo, que había tenido ocasión de meditar durante la preparación de los apuntes que le sirvieron a Ortega para escribir *El tema de nuestro tiempo*, cifró la superación del racionalismo científico que defendía anteriormente. Lo que desemboca en una suerte de antropología filosófica, que hunde sus raíces en el pensamiento antropológico de Max Scheler, con su intento de armonizar los conceptos de «vida» y «espíritu», como apunta certeramente Eduardo Creus Visier[29]; una síntesis antropológica, en fin, mediante la que se intenta superar el positivismo relativista de Dilthey, con su sistematización de las diversas concepciones del mundo, y el empirismo escéptico de Simmel, con sus múltiples perspectivas sobre el mundo de la vida, sin caer por ello en el nihilismo contemporáneo que venía haciendo estragos durante las últimas décadas.

---

[29] Eduardo Creus Visier, *Op. cit.* págs. L-LIX.

Se ha esgrimido con frecuencia en demérito de Fernando Vela su dependencia estricta del pensamiento orteguiano; pero se olvida que el escritor ovetense no fue un filósofo *estricto sensu*, sino un ensayista de la estirpe de Montaigne, urgido por las circunstancias que hubo de afrontar, como señaló José-Carlos Mainer en su momento[30]. De hecho, el discípulo permaneció fiel al maestro desde el principio hasta el final, e incluso después. Ya en el año 1913 escribió un artículo sobre Ortega, a propósito del primer viaje a América del filósofo, en el que se pregunta por qué la prensa obviaba la noticia. Desde entonces, la dedicación al maestro se intensificó en forma de notas, artículos, ensayos y estudios, aparecidos en la prensa nacional e internacional (alemana, francesa, anglosajona e hispanoamericana). Entre ellos cabe destacar dos ensayos: «De antropología filosófica» y «El arte al cubo»; a los que hemos de añadir el libro *Ortega y los existencialismos,* donde recoge cuatro meditaciones relacionadas con la personalidad y la obra del filósofo: «Evocación de Ortega», «Ortega y los existencialismos», «La 'fantasía' en la filosofía de Ortega» y «La idea de principio en Leibniz».

Durante la posguerra, Fernando Vela intensificó su actividad divulgadora; a ella se deben su *Abreviatura de la evolución creadora*, de Henri Bergson, y su *Abreviatura de Investigaciones lógicas*, de Edmund Husserl, publicadas por la editorial de la *Revista de Occidente* de Buenos Aires; además de dos libros muy leídos en la época: *Idealismo y positivismo inglés*, de Hippolyte Taine, bajo el sello de la editorial Atlas, y *Problemas fundamentales de la filosofía*, de Georg Simmel, publicado por la editorial de la *Revista de Occidente* de Madrid. Bajo este mismo sello, nobleza obliga, dio a conocer varios volúmenes centrados en la problemática existencialista, dominante en los difíciles años de posguerra: *Balance y perspectiva*, de Karl Jaspers (1953), *Filosofía de la existencia*, de Otto Friedrich Bollnow (1954), y *¿Está viva o muerta la filosofía de la existencia?,* de Fritz Heinemann (1956). Finalmente, se ocupó de dos textos fundamentales para la historia general del Derecho: *Abreviatura de El espíritu del Derecho romano*, de Rudolf von Jhering, y *El espíritu del Derecho inglés*,

[30] José-Carlos Mainer, *Op. cit.* págs. 23-28.

de Gustav Radbruch, que aparecen en la editorial de la *Revista de Occidente*, en 1947 y 1958, respectivamente.

Con anterioridad al conflicto bélico, ni la *Revista de Occidente* ni su secretario Vela habían tratado mucho la filosofía de la vida, y menos si cabe la filosofía de la existencia. La primera apenas se evoca merced a un artículo de García Morente, autor de *La filosofía de Henri Bergson*, titulado «Las dos fuentes de la moral y de la religión», y aparecido en septiembre de 1932; la segunda gracias a una reseña de José Antonio Maravall sobre el libro de Jaspers *Ambiente espiritual*, traducido por Ramón Gómez de la Serna y publicado en 1933 por la editorial Labor de Barcelona. Hay que esperar a los angustiosos años cincuenta, época en que el existencialismo francés se extendía por todas los países de Europa, para que Vela convierta la filosofía de la existencia en su preocupación dominante, en relación directa con el raciovitalismo de Ortega. A estos años de miseria pertenecen sus dos versiones de Jaspers y, sobre todo, los cuatro ensayos sobre la personalidad y la obra de Ortega, en los que desarrolla las ideas filosóficas adelantadas en «La descendencia de Kierkeggard», el prólogo a la segunda edición del estudio de Harold Höffding sobre la figura del pensador danés.

Hasta ese momento, Fernando Vela había hecho todo lo posible por deslindar la doctrina de Ortega frente a los exclusivismos filosóficos tradicionales; es decir, ante el pensamiento racional, objetivo, abstracto que representaron Descartes, Kant y Hegel, cada uno a su manera. A partir de ese momento, su empeño se dirige a delimitar el raciovitalismo de su maestro frente a los exclusivismos filosóficos modernos; es decir, ante el pensamiento irracional, subjetivo, concreto, encarnado en los extremismos existencialistas de Kierkegaard, Heidegger o Sartre. Finalmente se separa de estas filosofías desde el momento en que parten de la mera existencia, y no de la vida humana; una existencia que, además, sólo es auténtica ante la angustia (Kierkegaard), ante situaciones límites (Jaspers) o ante la muerte (Heidegger). En cualquier caso, este prurito escoliasta de Vela debe atribuirse, más que a una actitud de dependencia, a una observancia voluntaria de la doble exigencia orteguiana: por un lado, una exigencia de equilibrio y serenidad frente a todas las dimensiones de la vida humana; y por

otro, el imperativo de claridad y transparencia ante todos los aspectos de la vida.

* * *

La Generación de 1914 o «Generación de los intelectuales» fue, sin asomo de duda, la primera generación de tipo europeo, la primera generación intelectual, en un momento en que el país entraba en una dinámica de cambio rayana en la vorágine. Aunque aún no se ha estudiado con la atención que a buen seguro merece, la humilde labor de traducción –humilde, sí, pero eficaz, generosa y enriquecedora como pocas– fue uno de los medios de europeización más efectivo con que contaron los intelectuales. Uno de los traductores más destacados de esta generación, el asturiano Fernando Vela, proclamó sin ambages la necesidad de abrirse al mundo, al pensamiento europeo y al arte de vanguardia. El medio centenar de libros que vertió a nuestra lengua, del que una decena al menos sigue reeditándose con innegable aceptación por parte de los lectores, no deja lugar a dudas respecto a la decisiva importancia de la labor de traducción como medio de europeización durante la primera mitad del siglo pasado.

ANEXO

Relación de libros traducidos por Fernando Vela, incluidos los publicados con el seudónimo de «Héctor del Valle». No se puede asegurar que estén todos; pero sí, que no falta ninguno de los más representativos. En cualquier caso, no se reseñan los abundantes libros que revisó, ni las numerosas versiones de los trabajos de autores extranjeros (Simmel, Froboenius, Kretchmer, Schulten, etcétera) que aparecieron en la *Revista de Occidente*.

1. Obras de ficción

Balzac, Honorato de, *Los Chuanes*, Madrid, Calpe, col. Universal, 1923.

Bloch, Jean-Richard, *Noche Kurda*, Madrid, Ediciones Dédalo, 1933.
Daudet, Alfonso, *Cuentos del lunes*, Madrid, Calpe, col. Universal, 1921. Reedición: Madrid, Espasa-Calpe, col. Austral, 1966.
Gautier, Teófilo, *Avatar*, Madrid, Calpe, col. Universal, 1921.
Heine, Heinrich, *Lo que pasa en Francia 1831-1832*, Madrid, Revista de Occidente, 1935.
Montherlant, Henri de, *Teatro: El Maestre de Santiago. Hijo de nadie. Malatesta. La reina muerta. Mañana amanecerá*, Madrid, Revista de Occidente, 1950. [Mauricio Torra-Balari traduce *El Maestre de Santiago*; Fernando Vela, las demás].
Tharaud, Jeromo y Juan, *Un reino de Dios*, Madrid, Calpe, col. Contemporánea, 1922.

2. Estética y Religión

Meumann, E., *Sistema de estética,* Madrid, Calpe, col. Breviarios de Ciencias y Letras, 1924.
Roh, Franz, *Realismo mágico. Post-expresionismo*: *Problemas de la pintura europea más reciente,* Madrid, Revista de Occidente, 1927. Reedición: Madrid, Alianza, 1997.
Otto, Rudolf, *Lo santo: lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Madrid, Revista de Occidente, 1925. Reedición: Madrid, Alianza Editorial, 1980.

3. Historia y Sociología

Courier, Paul-Louis, *Panfletos políticos, 1816-1824*, Madrid, Revista de Occidente, 1936.
Graebner, Fritz, *El mundo del hombre primitivo*, Madrid, Revista de Occidente, 1925.
Guizot, François, *Historia de la civilización en Europa*, Madrid, Revista de Occidente, 1935. Reedición: Madrid, Alianza Editorial, 1966.
Jaspers, Karl, *Origen y meta de la historia,* Madrid, Revista de Occidente, 1950.

Kosáry, Domokos, *Historia de Hungría,* Madrid, Ediciones Atlas, 1944. [Con el pseudónimo de «Héctor del Valle»]
Napoleón I, Emperador de Francia, *Máximas de guerra,* Madrid, Atlas, 1944. [«Napoleón Bonaparte»; traducción de Andrés García Camba. «Elogio de Napoleón», por el Mariscal Foch; traducido por «Héctor del Valle»].
Rougemont, Denis de, *Tres milenios de Europa*, Madrid, Revista de Occidente, 1963. Reedición: Madrid, Veintisiete Letras, 2007.
Rulhière, Claude-Carloman de, *Historia de la revolución de Rusia en el año 1762,* Madrid, Ediciones Atlas, 1943. [Con el pseudónimo de «Héctor del Valle»].
–, *Estampas de la historia de Polonia,* Madrid, Ediciones Atlas, 1944. [Con el pseudónimo de «Héctor del Valle»]
Simmel, Georg, *Cultura femenina y otros ensayos*, Madrid, Revista de Occidente, 1934. [Contiene «cultura femenina», traducido por Eugenio Imaz; «Filosofía de la coquetería, traducido por Pérez Bances; «Lo masculino y lo femenino», traducido por García Morente y «Filosofía de la moda», traducido por Fernando Vela]. Reedición: México, Espasa-Calpe Mexicana, S. A. 1938.
Spencer, Herbert, *Abreviatura de Principios de Sociología,* Buenos Aires, Revista de Occidente Argentina, 1947.
Southern, Richard W., *La formación de la Edad Media*, Madrid, Revista de Occidente, 1958. Reedición: Madrid, Alianza Editorial, 1980.

4. Ciencia y Psicología

Cohen, Samuel, *La puerta secreta*, Sevilla, Imprenta G.E.H.A., 1953.
Gamow, George, *Biografía de la Física*, Madrid, Revista de Occidente, 1962. Reedición: Barcelona, Salvat Editores / Alianza Editorial, 1971.
Buytendijk, Frederik Jacobus Johannes, *El dolor,* Madrid, Revista de Occidente, 1958.
–, *La mujer,* Madrid, Revista de Occidente, 1955.

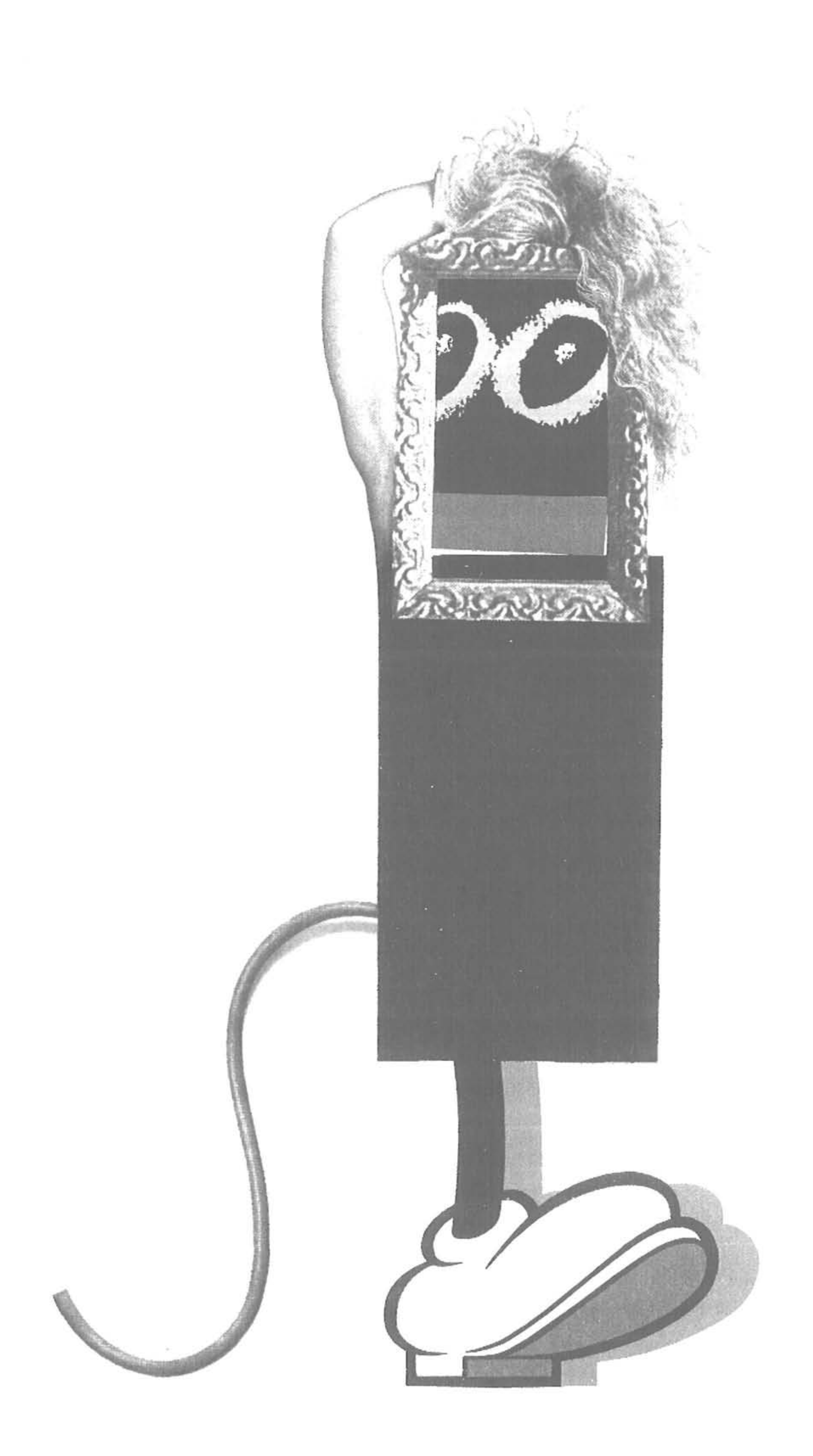
Hediger, Heini y otros, *La angustia,* Madrid, Revista de Occidente, 1960.
Heisenberg, Werner, *La Física del núcleo atómico*, Madrid, Revista de Occidente, 1954.
Jung, Carl Gustav, *Realidad del alma. Aplicación y programa de la nueva psicología,* Buenos Aires, Losada, 1940 [Fernando Vela y Felipe Jiménez Asúa].
Laemmel, Rudolph, *Fácil acceso a la teoría de la relatividad*, Madrid, Ediciones Tiempo Nuevo, 1923.
Revers, Wilhelm Josef, *Psicología del aburrimiento,* Madrid, Revista de Occidente, 1954.
VVAA, *Control automático*, Madrid, Revista de Occidente, 1959. [Varios especialistas del *Scientific American*].
VVAA, *El Planeta Tierra*, Madrid, Revista de Occidente, 1957. [Varios especialistas del *Scientific American*].
VVAA, *Energía atómica*, Madrid, Revista de Occidente, 1957. [Varios especialistas del *Scientific American*].
VVAA, *La nueva astronomía*, Madrid, Revista de Occidente, 1957. [Varios especialistas del *Scientific American*]. Reedición: Madrid, Alianza Editorial, 1969.
VVAA, *La vida de las plantas*, Madrid, Revista de Occidente, 1959. [Varios especialistas del *Scientific American*].

5. *Filosofía y Derecho*

Bergson, Henri, *Abreviatura de La evolución creadora,* Buenos Aires, Revista de Occidente Argentina, 1947.
Bollnow, Otto Friedrich, *Filosofía de la existencia*, Madrid, Revista de Occidente, 1954.
Heinemann, Fritz, *¿Está viva o muerta la filosofía existencial?*, Madrid, Revista de Occidente, 1956.
Höffding, Harald, *Kierkegaard,* Madrid, Revista de Occidente, 1930.
–, *Rousseau,* Madrid, Revista de Occidente, 1931.
Husserl, Edmund, *Abreviatura de Investigaciones lógicas,* Buenos Aires, Revista de Occidente Argentina, 1955.

Ihering, Rudolf von, *Abreviatura de El espíritu del Derecho romano*, Buenos Aires, Revista de Occidente Argentina, 1947.
Jaspers, Karl, *Balance y perspectiva,* Madrid, Revista de Occidente, 1953.
Messer, Augusto, *El realismo crítico,* Madrid, Revista de Occidente, 1927.
Radbruch, Gustav, *El espíritu del Derecho inglés,* Madrid, Revista de Occidente, 1958.
Simmel, Jorge, *Problemas fundamentales de la filosofía*, Madrid, Revista de Occidente, 1946.
Taine, Hipólito A., *Idealismo y positivismo inglés,* Madrid, Ediciones Atlas, 1944. [Con el pseudónimo de «Héctor del Valle»].

Entrevista



Juan Marsé: «De una novela sólo es verdad lo que se cree el lector»

María Escobedo

JUAN MARSÉ ACABA DE REGRESAR A LOS ESCAPARATES DE NUESTRAS LIBRERÍAS CON UNA NOVELA EXTRAORDINARIA, *CALIGRAFÍA DE LOS SUEÑOS*, PUBLICADA POR LA EDITORIAL LUMEN, SU PRIMERA PUBLICACIÓN TRAS SER GALARDONADO CON EL PREMIO MIGUEL DE CERVANTES Y UNA OBRA QUE SIN DUDA HAY QUE CONTAR ENTRE SUS TÍTULOS MAYORES, QUE LLEVA AL LÍMITE LA PROSA PRECISA DEL AUTOR DE *ÚLTIMAS TARDES CON TERESA* Y QUE ES AL MISMO TIEMPO UNA INDAGACIÓN DE ALGUNOS EPISODIOS DE SU VIDA QUE NO HABÍA LLEGADO A CONTAR NUNCA POR ESCRITO Y POR OTRO UNA SÍNTESIS DE TODA SU OBRA ANTERIOR. EN ESTA ENTREVISTA REPASA LAS PRINCIPALES CLAVES DE ESTE NUEVO E IMPORTANTE TRABAJO.

Tal vez Juan Marsé sienta algo de vértigo cada vez que empieza una nueva novela, pensando que no le va a ser nada fácil llegar alturas como las de *Últimas tardes con Teresa, Si te dicen que caí, Un día volveré* u otras de sus obras, consideradas episodios fundamentales de nuestra narrativa y admiradas tanto por su perfección formal como por la capacidad de contar historias inolvidables que siempre ha caracterizado a su autor. Si eso es cierto, seguro que Marsé respiró tranquilo el día que le puso el punto final a *Caligrafía de los sueños*, su nueva novela, porque con ella a alcanzado otra cumbre, o la misma, ya que el mundo que retrata aquí el creador de *La oscura historia de la prima Montse, Ronda del Guinardó, La muchacha de las bragas de oro, Rabos de lagartija* o

Canciones de amor en el Lolita´s club es característico en él, por lo tanto este libro avanza a la vez que se queda en el mismo sitio, y llega muy lejos, entre otras cosas, porque en él Marsé ha logrado uno de sus personajes más rotundos, el de la señora Mir, una mujer perdida dos veces, una en el mismo infierno de todos los habitantes de la posguerra española y otra en una historia sentimental de difícil salida de la que sólo se puede escapar con los ojos cerrados, mintiéndose y combatiendo las evidencias con esperanzas cada vez más ingenuas. Su lucha contra la realidad es una metáfora triste pero aleccionadora de lo que, según su inventor, es el objeto básico de la existencia: la búsqueda de la felicidad. En esta conversación, el autor de *Encerrados con un solo juguete* y *Teniente bravo* nos habla de la carrera extravagante y emocionante de Vicky Mir contra el infortunio, de la posguerra española, de los contagios que los errores cometidos en la época de la Transición le han hecho a nuestro sistema político y, naturalmente, de los evidentes ecos autobiográficos de esta novela, en la que reconoceremos muchos rasgos de la vida del propio autor, que se parece muy a menudo al joven Ringo que protagoniza *Caligrafía de los sueños* y que entretiene a sus amigos contándoles las ya tradicionales *aventis* de las obras de Juan Marsé, porque tanto uno como otro piensan que este mundo sería insufrible si no le inventásemos otro dentro, porque engañarse es escaparse de lo que, en ocasiones escogidas, resulta muy saludable fingir que no se ve, no se oye o no se sabe.

– ¿Caligrafia de los sueños *podría definirse como una defensa de la memoria histórica, al retratar aquella España en la que «quien no pudo morir / continuó andando», como escribió Ángel González, y que tú defines como «un país donde todos los días era el Dia de los Difuntos».*

– Tanto como una defensa de la memoria histórica... Podría parecer pretencioso de mi parte. Prefiero hablar de memoria colectiva. O incluso de memoria personal. De todos modos, esa memoria personal, como cualquier otra, es una rama más del

---

«La memoria personal, como cualquier otra, es una rama más del árbol de la memoria colectiva»

árbol de la memoria colectiva. Pero la verdad es que yo no me planteo nada de eso al ponerme a escribir una novela. Y sí, Ángel González expresó maravillosamente aquel desaliento colectivo: «quién no pudo morir / continuó andando»

– *¿La gente a la que no le pasa nada es la que tiene que inventar las mejores historias, como ocurre con muchos de tus personajes?*

– Viviendo en una dictadura la gente tiene la sensación de hallarse permanentemente en la antesala de otra vida, más intensa y más digna; es decir, la sensación de que la vida de verdad, la que se vive libremente, se halla en otra parte. Y la represión siempre es un incentivo para la imaginación.

– *¿Se podría decir que Ringo es un especie de Sherezade a la carta, que alivia la realidad que lo rodea a él a y a sus amigos imaginando a niñas raptadas por los sioux?*

– Sí, en cierto modo. Pero la imaginación infantil pone todo el acento en el sentimiento heroico de la vida, y lo hace con mentalidad receptiva, es decir, por mimetismo, copiando de los tebeos, películas y novelas que frecuentábamos entonces. Pero contando aquellas *aventis* de niñas raptadas por los sioux o los apaches, niñas que conocíamos, que vivían en nuestro barrio, naturalmente no éramos conscientes de paliar con ello la dura realidad del entorno. Aquellas *aventis* estaban hechas sencillamente de esa materia tierna y vehemente que envuelve las heroicas quimeras de la mocedad, teñidas de una sexualidad incipiente. Sólo eso.

– *¿Qué peso tiene en la novela el que la acción esté situada en el año 45, cuando los perdedores de la Guerra Civil tenían la esperanza de que los Aliados viniesen a salvarlos?*

– Bueno, algunos episodios de la novela transcurren en el año 45 y recogen las expectativas que, al finalizar la segunda guerra mundial, con los aliados vencedores del fascismo y el nazismo, se suscitaron entre los vencidos de la guerra civil, y otros episodios, los más, hacen referencia al año 48 y siguiente, y hay breves evocaciones del año 43, y finalmente un último capítulo con fecha de

---

«Viviendo en una dictadura la gente tiene la sensación de hallarse permanentemente en la antesala de otra vida»

1958. Pero debo admitir que esa fugaz ilusión, la de darle la vuelta a la tortilla con el concurso de los aliados, dentro de la novela pesa lo suyo en las vivencias de los adultos, sobre todo en el Matarratas y sus compañeros derrotados.

– *Dice que el diablo cargaba todas las armas, incluso las de los falangistas que bendecía la Iglesia. ¿Qué haría usted con el Valle de los Caídos, que seguramente es la máxima expresión de la connivencia entre la dictadura y la Iglesia?*

– No sé lo que haría. De un lado me repugna el jodido monumento, como todo lo que se hizo a mayor gloria de la Cruzada y del Caudillo y de la Iglesia que bendijo sus cañones y sus fusiles, sus banderas y sus himnos. Dan ganas de acabar con él volándolo con dinamita, pero hay allí enterrados prisioneros republicanos que lucharon contra tanta infamia, y su memoria merece respeto. No sé lo que haría con el bonito pastel, la verdad.

– *¿Las ratas azules que extermina el padre de Ringo son una metáfora del modo en que la única manera de soportar una realidad perversa es disfrazándola?*

– Cuando Ringo comenta que su padre le ha dicho que la ciudad sufre una plaga de ratas azules, no sabe que su padre equipara ratas azules con falangistas. En efecto, el padre lo utiliza como una metáfora, quizá para que la realidad resulte menos perversa, quizá simplemente para burlarse de los aguerridos luceros y toda su parafernalia. El padre de Ringo es un derrotado amargado, pero bastante coñón, creo que eso queda claro en la novela.

– *¿La diferencia entre el prostíbulo al que van Ringo y Quique y el de* Canciones de amor en el Lolita's Club *es la misma que hay entre aquella España y ésta o en ese mundo el futuro no ha avanzado mucho?*

– La diferencia entre un miserable burdel del Barrio Chino barcelonés en los años 40 y un puticlub de carretera en el Castelldefels de los primeros años del siglo XXI es enorme. Las putas eran entonces nacionales, algunas dependían de chulos, otras iban

---

«En el Valle de los Caídos hay enterrados prisioneros republicanos que lucharon contra mucha infamia»

por libre y todas pasaban controles sanitarios. Hoy provienen sobre todo de países del Este de Europa y de América Latina y la mayoría están controladas por mafias que las traen engañadas. Muchas cosas han cambiado, aunque la transacción comercial, placer por dinero, por supuesto sigue funcionando igual.

– *¿La distancia entre la Historia general y la particular la simboliza el episodio en el que el padre de Ringo le manda con un misterioso maletín a entregarlo a un contacto en un bar y el chico lo único que piensa es en ir a pie para ahorrarse el billete del tanvía?*

– No se me había ocurrido, pero sí, me gusta la idea. Me gusta ir de lo particular a lo representativo, de la historia pequeña a la Historia general. Pero debo decir que la mayoría de las veces uno no es consciente de que el texto alcance esa significación; o lo advierte un poco más tarde. Es como si los nervios secretos de la escritura, mediante un insospechado entramado de relaciones, de ecos y resonancias, hiciera el trabajo silenciosamente y sin que el autor lo advierta. Así es como la crítica, a veces, cuando es verdaderamente creativa, nos descubre ciertas constantes o rasgos en la escritura que nosotros no habíamos previsto.

– *¿Lo peor de nuestro país, en lo que se refiere a la Transición de la dictadura a la democracia, es el modo en que gente como el señor Mir han quedado impunes?*

– El señor Ramón Mir Altamirano, «el falangista mejor peinado que has visto en tu vida», según dice el Matarratas, no es más que otra víctima del Régimen y paga muy duramente sus fanfarronadas. Otros muchos han quedado impunes, sí. La Transición así lo quiso. Y yo opino que eso, de algún modo, el país todavía lo está pagando, con una derecha envalentonada e impresentable, y una izquierda sin coraje para sacar adelante un programa verdaderamente de izquierdas y progresista.

«Me gusta ir de lo particular a lo representativo, de la historia pequeña a la Historia general»

– *¿Mentirse es un buen modo de sobrevivir, como hace en gran medida la señora Mir? ¿Se podría decir que el tema básico de* Caligrafía de los sueños *es la búsqueda de la felicidad?*

– Sí, estoy de acuerdo, el tema principal es la búsqueda de la felicidad. Pero presté mucha atención a los subtemas: ahí está ese adolescente aprendiz de todo que está en conflicto con la realidad del entorno, tan hostil y desesperanzada; no acepta esa realidad, la desprecia, la rechaza, la enmascara. Acabará aceptándola, qué remedio, pero buscará el modo de vengarse de ella escribiendo. Es el aprendizaje del bien y del mal, de la realidad y el deseo, de la verdad literaria capaz de reemplazar las mentiras del mundo

– *La señora Mir, tan ingenua por fuera pero compleja por dentro y tan llena de matices es uno de tus personajes más rotundos, tan inolvidable como el Pijoaparte de* Últimas tardes con Teresa. *¿Ha habido algún punto de conexión entre ellos a la hora de construirlos? ¿Hay algo en ella que le recuerde a él?*

– Tal vez la capacidad de mantener vivo un sueño, de luchar en medio de la cotidiana derrota general. En el fondo ambos comparten la misma ingenua ambición: la de ser felices de la única manera digna que uno puede serlo, es decir, amando y siendo amado. El Pijoaparte no es solamente el trepa social que aparenta ser, él cree que a Teresa hay que merecerla mediante el esfuerzo y la superación personal (por eso fracasa, por eso la pierde, porque se toma en serio el mensaje hipócrita del poder) y a su vez la señora Mir no es solamente la vecina descocada que se niega a aceptar que lo suyo con el señor Alonso no tiene futuro. Que esta señora tenga ínfulas de heroína de novela rosa (también las tenía la pobre Emma Bovary, y pido perdón a Flaubert por la comparación) no disminuye la entereza y la fe del personaje. Lo mismo que Blanche Dubois, el patético personaje de Tennesee Williams en *Un tranvía llamado deseo* (y de nuevo pido perdón por la comparación) ella siempre confió en la bondad de los desconocidos.

«El tema principal de *Caligrafía de los sueños* es la búsqueda de la felicidad, pero presté mucha atención a los subtemas»

– Caligrafía de los sueños *recoge algunos episodios de su propia vida. ¿Por qué ha preferido reflejarlos en una novela en lugar de, por ejemplo, escribir unas memorias, como hizo su compañero de generación Carlos Barral?*

– Mis memorias están en mis novelas. Cosas vividas o cosas que podía haber vivido, qué más da, qué importancia tiene. De una novela solo es verdad lo que se cree el lector.

– *No deja de ser curioso que el personaje más reincidente en tus novelas sea el del padre ausente... También está al fondo de la historia de Vicky Mir. ¿Todos sus libros son, al menos en parte, historias de fantasmas?*

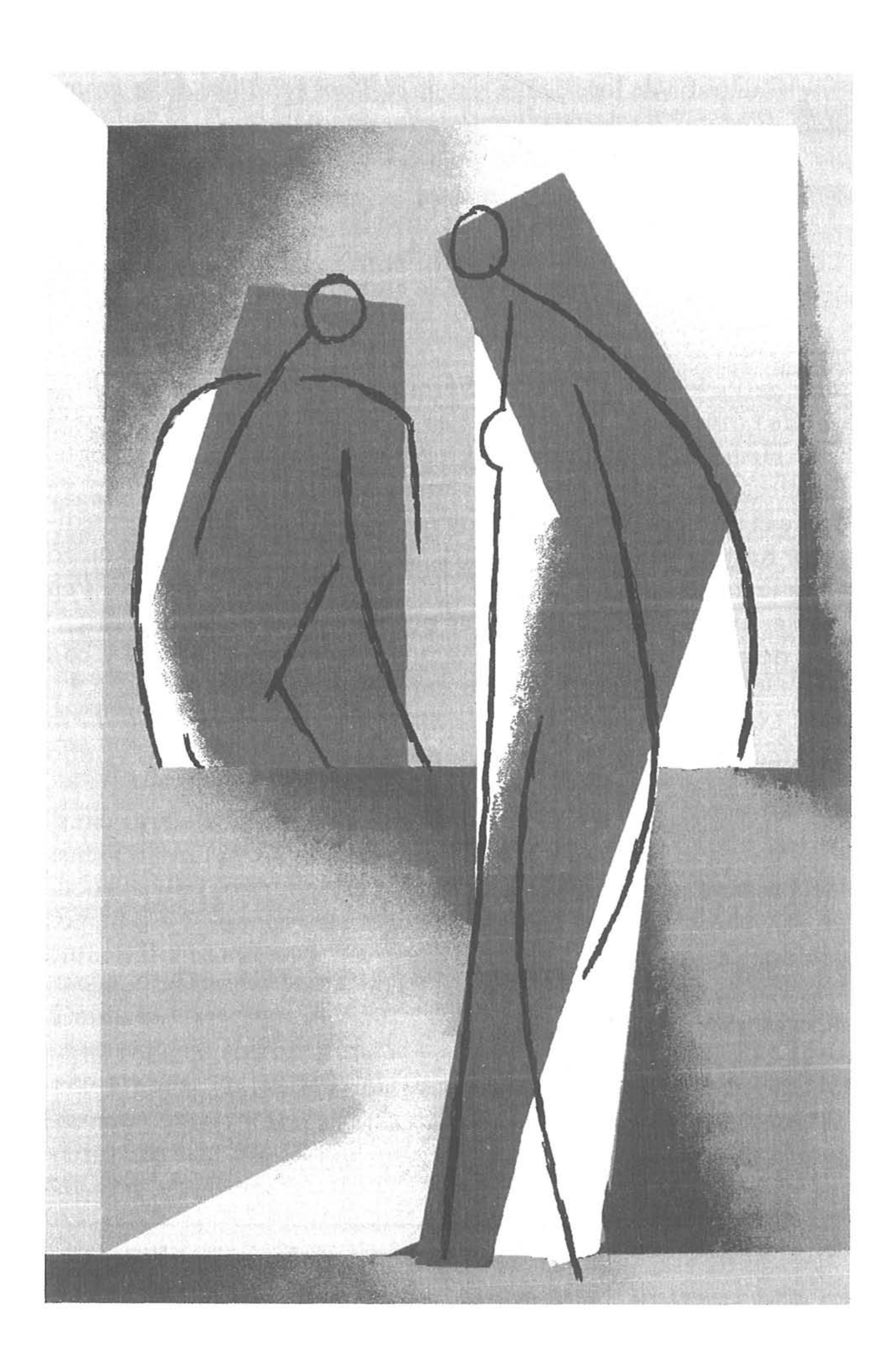
– Historias de fantasmas, sí, tal vez. El fantasma del ausente. En efecto, el padre ausente es una constante en mis libros, ya desde el primero, *Encerrados con un solo juguete.* No es premeditado. Resulta tan fácil encontrarle una explicación, que me niego a comentar el asunto. Solo añadiré que mi padre adoptivo, Pep Marsé, fue un hombre admirable por muchas razones. Sus ausencias, después de la guerra, tenían que ver con su seguridad y con estancias en la cárcel. Era un ausente muy presente en casa.

– *¿Sigues pensando que sería una buena idea escribir un libro titulado* Hem vingut a aquest mon a passar l'estiu (Hemos venido a este mundo a pasar el verano)*, tal y como está este mundo?*

– Sí, me sigue pareciendo un buen título. Exhibe cierto cinismo frente a lo políticamente correcto. Y además, si uno lo piensa bien, es verdad: ¿a qué hemos venido a este mundo, sino a procurar ser felices? Que lo logremos o no, es otro cantar. A eso hemos venido, pues claro que sí. Si no me creen, pregunten a la señora Vicky Mir, experta en sabios masajes

---

«Mis memorias están en mis novelas. Cosas vividas o cosas que podía haber vivido, qué más da, qué importancia tiene»



CH

Biblioteca


EL
MAR
A. DE PEDRO

El único legado

Álvaro Salvador

EL POETA GRANADINO JAVIER EGEA (1952-1999) FUE UNO DE LOS FUNDADORES DEL MOVIMIENTO POÉTICO *LA NUEVA SENTIMENTALIDAD*. ÁLVARO SALVADOR REIVINDICA SU MEMORIA CON MOTIVO DE LA PUBLICACIÓN DE SU POESÍA COMPLETA.

Se publica, a los once años de su muerte ¡ya era hora! la poesía completa de Javier Egea. Y se publica en una buena editorial con prestigio y difusión nacional. Agradecemos, pues, a la editorial Bartleby y al prologuista, director de la misma, su interés por la obra del genial poeta granadino. También a la Fundación Domingo Malagón, sin cuya colaboración seguramente nunca habría podido ver la luz. Nos alegramos igualmente de que los herederos y legatarios de la obra hayan entendido que sin un aporte económico externo esta empresa era casi imposible. Lástima que no lo comprendieran hace diez años, porque el silencio se habría acortado: varias instituciones de Granada estaban dispuestas a financiar con gusto una antología o una obra completa. Pero, quizá este dinero de ahora les parezca más «puro».

Después de tantas opiniones dichas y escritas en el transcurso de estos once años, de las ediciones que se han hecho, de las manipulaciones a las que ha sido sometida la obra de Egea y la de los que lo acompañamos en la mayor parte de su aventura literaria, de los rumores y mentiras que se han difundido por internet, el prólogo de Manuel Rico me parece un ejemplo de imparcialidad, rigor y saber hacer crítica literaria. No en vano, es suficientemente conocida su trayectoria como crítico de poesía en alguno de los mejores suplementos literarios que se editan en España. Valoración general que no impide el que haya algunos aspectos en dicho

---

Javier Egea: *Poesía completa*, Bartleby Editores, Madrid, 2011.

prólogo que crea necesario puntualizar para contribuir a una mejor comprensión de la obra de nuestro amigo y de las circunstancias que la hicieron posible.

Se interroga Rico –e interroga al lector–, acerca del sorprendente hecho de que Javier Egea no haya sido en los últimos años prácticamente valorado por la crítica ni incluido en las casi treinta antologías de poesía española publicadas en ese período. El prologuista toma como referencia el volumen 9 de la *Historia y Crítica de la Literatura Española*, (1990) dirigida por Francisco Rico, cuyo capítulo dedicado a la poesía fue elaborado por José Luis García Martín. Se sorprende Rico de que se nos preste atención a Luis García Montero y a mí y que, en cambio, a Egea sólo se le cite de pasada unas tres veces. En el otro extremo de la atención, cita la antología de Marta Sanz, *Metalingüísticos y sentimentales*, publicada en 2004, en la que sí se incluye un poema suyo. A mí, en cambio, me extraña que el propio Rico se haga esta pregunta, porque, a pesar de que insiste en que no se trata de una marginación intencionada y sí de una «injusticia literaria de proporciones incalculables», el planteamiento de la cuestión que hace es motivo más que suficiente para los paranoides buscadores de manos negras y manipulaciones misteriosas. Un crítico como Manuel Rico, colaborador de los principales suplementos literarios y director de una de las más prestigiosas colecciones de poesía ¿no sabe cómo y por qué se producen estas ausencias? ¿Cómo y por qué se ignoran muchos nombres valiosos y, en cambio, se incluyen otros tantos dudosos? Él mismo reconoce más adelante que no se preocupó de la obra de Javier Egea hasta después de su muerte, al publicarse *Contra la soledad* (2002).

A pesar de lo que se afirma en el prólogo, en una frase más literaria que rigurosa, Javier Egea no «nació ni creció ni maduró contra el silencio». Desde que comienza a escribir y a publicar, primero en el ámbito de lo estrictamente provincial y, más tarde, tras la obtención del premio Juan Ramón Jiménez, Javier Egea es reconocido como brillante y arrebatado poeta por sus paisanos y por críticos y escritores de la talla de Aurora de Albornoz, Félix Grande, José Hierro, Rafael Alberti, Jaime Gil de Biedma, Ángel González, Carlos Sahagún, Ricardo Gullón, etc., así como sus libros reseñados en los principales suplementos y en las más

importantes revistas de esos años, además de premiados en prestigiosos certámenes como el Juan Ramón Jiménez y el Antonio González de Lama. Por otra parte, del relativo silencio sobrevenido tras su muerte sólo son responsables los testaferros de su obra que han tardado once años en publicarla. Yo le preguntaría desde aquí a Manuel Rico, director de la colección Bartleby de poesía: ¿Ha sufrido usted alguna clase de presión o recibido sugerencia en contra de publicar la obra completa de Javier Egea? Las razones del silencio, de la ausencia, de la presunta marginación, las da el propio prologuista cuando define la poesía de Egea, como «inclasificable, perturbadora, extraña, fantasmal, crítica en su sentido más profundo, poesía de la compleja condición humana». Nunca una poesía de este tipo ha sido fácilmente aceptada por los críticos (gacetilleros o académicos) ni por los antólogos.

Tampoco es exacto afirmar, como hace Rico, que ya en *Troppo mare o en Paseo de los tristes* el poeta se «aleja de la poesía que escribían sus compañeros de manifiesto». Cuando Javier escribe el *Troppo mare*, el manifiesto todavía no ha sido ni siquiera pensado. Javier escribe, como también señala Rico, siguiendo las directrices de Juan Carlos Rodríguez, que son las mismas de Luis García Montero escribiendo su *Y ya eres dueño del puente de Brooklyn* (1981) o yo mismo *Las cortezas del Fruto* (1980), con los modelos de Pavese y Passolini muy presentes. Nuestras preocupaciones poéticas tienen pues un hilo conductor común: Juan Carlos Rodríguez, y ese hilo es el que nos hace reunirnos como minigrupo, que más tarde se ampliará a otra serie de poetas con la misma, o muy parecida formación: Antonio Jiménez Millán, Ángeles Mora, Justo Navarro, Benjamín Prado, etc. *Paseo de los tristes* no sólo no se aleja, sino que es compuesto en medio de las interminables conversaciones del grupo, de las lecturas, aventuras, juergas y conspiraciones, públicas y privadas, compartidas. Si se examinan con cuidado libros como *El jardín extranjero* (1983) de Luis García Montero, *Tristia* (1982) de Álvaro Montero, *Pensando que el camino iba derecho* (1982) de Ángeles Mora o *El Agua de noviembre* (1985) de Álvaro Salvador, nos damos cuenta de que no solamente esos libros están en la misma línea estética e ideológica, sino que hay incluso poemas y versos intercambiables con los de Javier Egea.

Es cierto que en un momento determinado, la poesía de Javier se aleja de la que podríamos llamar estética dominante de la poesía de la experiencia. A partir de 1985, Javier Egea decide elaborar un texto en el que se intensifique la dimensión visionaria e irracionalista de su poesía. El modelo que Javier utiliza es el texto *Habitaciones* de Louis Aragon cuyo ejemplar infinitamente anotado acabó, por cierto, hace unos años en los saldos de un chamarilero. Javier termina de escribir este libro de manera simultánea al tratamiento psicoanalítico que se le aplica en Málaga, en 1987, residiendo en casa del amigo e integrante del grupo que mejor conoce la poesía de vanguardia del siglo XX: Antonio Jiménez Millán. Nadie se aleja de Javier en esos años. Su poesía, en cambio, sí que se aleja de la que se está haciendo en general en España e incluso de la que intentamos hacer sus compañeros de grupo. Algunos de nosotros pensamos, equivocada o acertadamente, que la poesía necesaria en aquellos años debía acercarse más a los planteamientos machadianos de la otra sentimentalidad que a la aventura experimental.

Javier publica su *Raro de luna* en 1990, un libro magnífico e inquietante, que aparece en una editorial de primera línea y con el respaldo de Rafael Alberti. Aunque las críticas son buenas, la acogida es fría y Javier no asimila bien la falta de asentimiento, oscilando entre manifestaciones de inseguridad y otras de rechazo a aquellos que no lo valoran como él cree que debe ser valorado. Tras varios años de sequía creativa y de decepción, comienza la composición, lentísima, de los *Sonetos del diente de oro*, libro en el que intenta narrar una historia policial, negra, ensartándola en sonetos, recuperando la formalización clásica de sus comienzos, aprendida más en Rafael Guillén y su *Pronuncio amor* que en ningún otro poeta granadino seudonovísimo. No obstante, esa formalización clásica será rellenada por él con todo lo aprendido y madurado en los años anteriores. No creo que el alejamiento de Javier estuviese motivado tanto por la decepción de la sociedad poética o por la deriva estética de sus amigos, como por la necesidad de encontrar respuestas para las preguntas que le atormentaron durante toda su vida. Una de las útimas cosas que hizo Javier Egea fue renunciar a un trabajo perfecto: guía y animador cultural de la Casa Museo Huerta de San Vicente de Federico García Lorca. ¿Por capricho? No lo creo. Más bien por desesperación.

Para terminar, quiero referirme al trabajo de Hernández& Alcántara que también contiene este libro. A mi juicio es completamente prescindible porque no agrega nada ni al conocimiento ni a la comprensión de la obra de Javier Egea. La nota a la edición es solamente una excusa para verter de nuevo bilis sobre el recuerdo de Javier y mostrarlo como una persona resentida con sus amigos, así como para intentar justificar la torpeza e incapacidad que supone el no haber publicado en once años ni la antología que dejó preparada a su muerte ni tampoco su poesía completa. La misma consideración me merecen las notas a los textos (ni críticas ni filológicas) que a lo largo de ¡noventa y cinco páginas! se incluyen al final del texto.

A la vista de esta edición, pienso qué hubiera ocurrido de estar todavía hoy vivo Javier Egea. ¿Le hubiese financiado la Fundación Domingo Malagón la publicación de su obra poética? ¿La habría aceptado Bartleby Editores? ¿Recibiría gracias a ella Javier Egea el reconocimiento que merece, tal y cómo ha ocurrido con otros ilustres «silenciados» que supieron aguantar hasta ser recompensados con el Premio Nacional de poesía o incluso con el Premio Cervantes? Desgraciadamente, nunca lo sabremos ©

Lectura de Joaquín Pasos

Juan Carlos Abril

Joaquín Pasos es un poeta interesantísimo y relativamente conocido –relativamente desconocido– teniendo en cuenta que murió a los 32 años. Muy pocos autores muertos con esa edad son estudiados. La vida intensa de Joaquín Pasos es paralela a su obra. Su leyenda maldita, asociada al alcoholismo, igualmente acompaña sus escritos. Y en este sentido, algunos de sus poemas han pasado a la historia de la literatura no sólo nicaragüense o centroamericana, sino en lengua española y en la literatura universal. De entre todos sus poemas, que no son demasiados y que apenas llegan a las 180 páginas, destaca sobre todo su «Canto de guerra de las cosas», una extensa composición que hizo célebre a nuestro autor. Sus primeros versos dicen así: «Cuando lleguéis a viejos, respetaréis la piedra, / si es que llegáis a viejos, / si es que entonces quedó alguna piedra.» (p. 15) Reminiscencia dariana a la piedra, el poema comienza con el monólogo de un soldado muerto en el campo de batalla, una reflexión universal sobre las fuerzas y las potencias humanas, y así Joaquín Pasos se inserta de lleno en el discurso vanguardista. Es ciertamente una obra maestra. Desde luego sólo por este extraordinario poema Joaquín Pasos merece estar entre los mejores poetas del siglo XX. Su poesía es una eclosión de imágenes y símbolos que ofrece siempre nuevas lecturas, en el mejor contexto vanguardista.

Esta *Poesía completa*, con un lúcido y ameno Prólogo de Óscar Hahn, se divide en cuatro partes, a saber: «Poemas de un joven

---

Joaquín Pasos: *Poesía completa*, Prólogo de Óscar Hahn, Sibila y Fundación BBVA, Biblioteca Sibila-Fundación BBVA de Poesía en Español, Sevilla, 2010.

que no ha viajado nunca», «Poemas de un joven que no ha amado nunca», «Misterio indio» y «Otros poemas», sin contar con el «Canto de guerra de las cosas», que por su relevancia dentro de la poesía de la vanguardia, en la propia poesía del poeta y en la historia de la literatura del siglo XX, se ha antepuesto, como a modo de presentación, en capítulo aparte. Dice Óscar Hahn:

«Joaquín quería reunir todos sus poemas y publicarlos en un solo volumen. Estaría dividido en varias secciones: los versos de amor, con el nombre de «Poemas de un joven que no ha amado nunca»; los escritos en inglés, con el de «Poemas de un joven que no sabe inglés»; y los de viaje, con el de «Poemas de un joven que no ha viajado nunca». Incluía, además, la sección «Misterio indio» y el «Canto de guerra de las cosas». Sólo consiguió ordenar una selección reducida de estos poemas con el título de *Breve suma*. Apareció en forma póstuma, en 1947, con una introducción de Pablo Antonio Cuadra. Una recopilación más amplia fue preparada y prologada por Ernesto Cardenal, con el nombre de *Poemas de un joven*. Muchos de esos textos los encontró Cardenal entre los papeles del poeta. No sabes cuáles habría incluido Pasos y cuáles habría desechado, ni tampoco qué orden habría establecido. El libro fue impreso en 1962 por el Fondo de Cultura Económica de México». (pp. 8-9)

Como vemos en esta síntesis descriptiva de la trayectoria bibliográfica de Joaquín Pasos, en España es la primera vez que aparece su obra completa, al margen de algunas publicaciones esporádicas en antologías, y desde luego nos parece un dato muy reseñable.

El torrente verbal de esta poesía nos sorprende por su capacidad incisiva y por la mordedura de sus significados. No es una vanguardia sin dirección sino que está guiada por una conciencia fuerte y firme de la realidad, que le sirve de brújula. En la eclosión de esta escritura no queda ningún resquicio sin nombrar, posee el componente de totalidad al que toda la vanguardia aspiraba y en cierto modo sigue aspirando, intentando entender el mundo en sentido unitario aunque la fragmentación ya era y siga siendo inevitable. Las vanguardias históricas fueron el último intento de

reconciliación con el mundo, un mundo irremediablemente partido y rajado, destrozado y disgregado. Pero las vanguardias siguieron creyendo en ese otro mundo, en esa otra forma de afrontarlo, con ilusión y esperanza, aunque la fractura estaba ahí. Y así continuaron poseyendo como axioma el pensamiento kantiano, trascendental y metafísico, justificándolo y amparándolo. Todo se había desmoronado a partir de la herida romántica, pero con la vuelta de tuerca que significaron las vanguardias se realizó un equilibrio con tal de no admitir que el sentido de las cosas se resistiera a una sola lectura, pues eran muchas. Así, el «Canto de guerra de las cosas», el poema emblemático de Pasos, es eso y lo otro a la vez, es una denuncia de la situación a la que se había llegado y al mismo tiempo una constatación de lo que se quería defender. La actitud abiertamente polemista de esta poesía está en su base, su rebeldía es su piedra de toque, y el inconformismo su bandera. Ese soldado muerto que reflexiona sosegada y atropelladamente sobre el mundo y las cosas, con un discurso precipitado, es una reivindicación del hombre en una época en la que el hombre ya no tiene importancia, en una época en que las cosas se han apoderado de la realidad, y ésta, además, nos ha absorbido. «Dadme un motor más fuerte que un corazón de hombre. / Dadme un cerebro de máquina que pueda ser agujereado sin dolor. / Dadme por fuera un cuerpo de metal y por dentro otro cuerpo de metal / igual al del soldado de plomo que no muere» (p. 16). Los fragmentos representan rupturas no sólo epistemológicas sino también gramaticales. El fragmento representa la imposibilidad de reconciliación con el mundo. Cada uno de sus miles de trozos se concibe como un aparte, como una entidad independiente y de hecho se erige en una unidad autónoma. Si cada átomo es absolutamente único, si es intransferible lo que representa, la guerra no es sólo el motor de las cosas, es la única razón de existir. La guerra en sentido simbólico pero también en sentido real, agonal y agónico, pues no hay esperanza posible aunque debamos seguir luchando por mantener nuestra parcela de ilusión y optimismo. El hombre no tiene solución lógica, todo es ilógico respecto a él, y la condición humana es altamente decepcionante, una y otra vez, a lo largo de la historia: guerra y más guerra como solución, que a su vez es la peor de las soluciones, aunque sea la única forma

de afrontar el mundo. Cualquier esperanza es machacada y cualquier intento de felicidad abandonado al instante. De este modo, las cosas son el mundo exterior, lo objetivo, lo que no atiende a ningún tipo de subjetividades o cambios humanos. Si cambia es porque se destruye, se transforma, y cualquier intento de convertir a ese exterior en algo dúctil es vano. No hay remedio ni esperanza posible. No nos queda nada. Cualquier intento de humanizar el mundo y nuestra vida, todo, «Todo se quedó en el tiempo. Todo se quedó allá lejos.» Así acaba este poema ciertamente memorable, y hay que leer a Pasos para tocar la realidad más descarnada y emocionante, la pulpa vital de la poesía ©

En vuelo y alma

Josep M. Rodríguez

«Tengo una maravillosa historia que contar, pero no conozco el modo de contarla», dice Sherwood Anderson al final de uno de sus relatos. Y tal vez en eso consista la escritura: en encontrar la salida al laberinto que todos llevamos dentro. Aunque no es fácil. Hay una extendida leyenda centroeuropea según la cual los hombres que querían demostrar su amor debían ascender a la montaña más elevada en busca de una flor que únicamente crece en las alturas. Una extraña flor que, en poesía, recibe el nombre de «voz propia». Y son muy pocos los que consiguen escalar hasta ella.

Para el brasileño Mario Quintana «ser poeta no es decir grandes cosas, / sino tener una voz reconocible». Si bien, a menudo suele confundirse tener voz propia con ser original, algo del todo sobrevalorado, porque nadie se compra una casa sin puerta por más singular y llamativo que sea entrar por las ventanas. Y lo mismo sucede en poesía, donde la originalidad no deja de ser un valor de segundo grado frente a la belleza, la hondura, la emoción o la capacidad de sugerir. Entrevistado por María Esther Vázquez, Borges confesó: «No sé hasta qué punto un escritor puede ser revolucionario. Por lo pronto, está trabajando con el idioma, que es una tradición».

«Yo habité los poemas / que me fueron haciendo como soy», escribe Luis García Montero en unos versos dedicados a Jaime Gil de Biedma. Ni que decir tiene que, para dar nuevos frutos, todo árbol necesita de raíz. Aunque hay casos que sobresalen por encima de los demás, como el de Carlos Germán Belli (Lima, 1927), quien ha conquistado una indudable personalidad creativa desde la tradición, desde la necesidad de «saciar / el voraz plagio

---

Carlos Germán Belli: *Los poemas elegidos*, Pre-Textos, Valencia, 2011.

de los ricos libros / para el alegre día, / que sólo amanecer tendrá y no ocaso».

Porque Belli es una especie de cangrejo poético, capaz de avanzar hacia delante sin perder de vista lo que tiene detrás. Y viceversa. De ahí la importancia que para este autor limeño tiene el concepto de imitación. No en vano, en la entrevista que se incluye al final de *Los poemas elegidos* –la completa antología que Francisco José Cruz ha preparado para la editorial Pre-Textos–, el propio Belli se refiere a cómo, ya «desde el colegio, me he empeñado en cultivar la imitación literaria, y fue entonces que escribí un poema a la manera de los modernistas y otro a la manera de Vallejo. Según veo es una costumbre que la llevo en la propia sangre. Con el transcurso del tiempo, todo ello (...) me ha llevado al legado del pasado, como para fortalecerme y superar los recelos».

Un fortalecimiento y una superación que empiezan ya en la superficie misma del texto, es decir, en su andamiaje métrico. De la villanela, a la estrofa sáfica. Pasando por el soneto o por los versos de «Sextina de los desiguales». No hay que olvidar que, hace ahora diez años, Carlos Germán Belli publicó un volumen titulado significativamente *En las hospitalarias estrofas*. Ni tampoco que otro de sus libros, *Asir la forma que se va* –fechado en 1979–, debe su nombre a un poema en prosa en el que su autor reitera su «fe en la forma, no por el riesgo al vacío, sino por el puro placer de disfrutarla (...) Porque los cuerpos en que moramos también poseen un contorno, también una estructura donde se encuentran en perfecto orden y concierto los secretos órganos vitales. Aferrémonos a ella, como nos aferramos a nuestra forma corporal, ante el embate del tiempo, ante la aproximación de la ineludible muerte».

Además del cuidado y la meticulosidad con los que Belli trabaja el molde del poema –que a uno le llevan a pensar en los artesanos que soplan el vidrio–, el gusto de este autor peruano por la tradición se evidencia también en su barroquismo, en las constantes alusiones a la mitología clásica, en sus hipérbatos gongorinas y en el culturalismo de textos como «Al pintor Giovanni Donato da Montorfano» o «A Petrarca, en el séptimo centenario de su nacimiento»: «Y merced a vos cómo me he librado / de estar enteramente a la intemperie / en la página en blanco neblinosa, / pues

felizmente desde lejos miro / ese reino libérrimo del verso / en donde a cada rato hay terremotos».

La tradición es poco menos que un chaleco salvavidas para el poeta. Gracias a ella es capaz de desafiar el confuso oleaje del presente y también del futuro. Porque todo, absolutamente todo tiene cabida en los versos de Carlos Germán Belli. Así, por ejemplo, el poema «De humanos y robots»: «Vos, robot, servidor / del humano aquel, le volvéis también / las espaldas al hacedor mecánico / que pieza a pieza con esmero os hizo (...) Y a ninguno le importa / qué es primero si el huevo o la gallina». Hasta cierto punto resulta chocante cómo la fe en la tradición y la rigurosidad métrica del autor de *En alabanza del bolo alimenticio* se funden con referencias a la tecnología –una de las tantas– y con frases hechas y giros del habla coloquial.

Verso a verso, esa amalgama de recursos y registros literarios confiere a la obra de Carlos Germán Belli una complejidad, una riqueza, que difícilmente encuentra parangón en la poesía contemporánea en lengua española. Pero eso no tiene por qué ser suficiente. Cuenta Giorgio Vasari que al dar los últimos golpes de cincel sobre el mármol blanco del *Profeta Habacuc* –conocido popularmente como *Il Zuccone*–, Donatello no dejaba de gritar: «Habla, habla», esperando quizá que se repitiera lo sucedido con la Galatea de Pigmalión.

Y es que el escultor florentino ambicionaba algo que va más allá de la perfección técnica y de la imitación: ese algo que a lo largo de los siglos ha sido bautizado de formas muy diversas –talento, genio, duende...–, pero que en definitiva es lo que diferencia a un artista verdadero de alguien que no lo es. Ya lo apuntó el escritor rumano Lucian Blaga, nadie consigue volar por muchas plumas de otro con las que se vista o se adorne. Y de una cosa puede estar seguro el lector: *Los poemas elegidos* vuelan. Vamos si vuelan

La verdadera música de las alturas

Almoraima González

Francisco Brines dijo en cierta ocasión, con magistral acierto, que el placer de la lectura poética es comparable al del amor físico. Con la diferencia fundamental de que éste va dirigido a la carne (que es siempre la misma y así lo percibe) y aquella a unos componentes suyos que existen aunque no se ven y son continuamente modificables: la sensibilidad y el conocimiento. La emoción en el acto físico del amor es por tanto idéntica a sí misma en cada una de sus realizaciones. No hay variedad, ni la queremos, viene a decir el poeta. En el acto poético el proceder es distinto: la grandeza de su emoción tiene que ver con la variedad. Nuestra percepción y goce del mundo varían en tanto hacemos nuevas relecturas, pues son otros cada vez el conocimiento y la sensibilidad. Sirvan, pues, sus propias palabras para encontrarnos nuevos ante los mismos versos.

Leer a Brines en *Yo descanso en la luz*, la selección que ha preparado Luis García Montero para la colección Palabra de honor, de Visor, podría ser como leerlo por vez primera. No será un impedimento en este sentido que sigan reverberando en nosotros sus versos más queridos –los que hicimos nuestros en aquella primera lectura del descubrimiento–, para que éste pueda ser un encuentro único y distinto de los anteriores. Algo así como reconocer al viejo amigo, que siempre cambia pero que sigue siendo él. Y es que los poemas de Brines guardan un precioso misterio capaz

---

Francisco Brines: *Yo descanso en la luz. Antología de Francisco Brines.* Ed. de Luis García Montero. Visor, Madrid, 2010.

de revelarse nuevo y radiante cada vez. Precisamente de la misma manera en que la vida y los temas más gastados encierran en su propia naturaleza enigmática un conocimiento nuevo que, al desvelársenos, nos acerca de un modo distinto al mensaje que guarda.

Sabemos que nuestro poeta habla desde sí mismo, como ya lo explicó él en el prólogo de su *Selección propia* (Cátedra, 1984), de los temas que han preocupado al hombre de todos los tiempos. Porque la existencia sólo puede intentar desentrañarse desde la experiencia propia (ya que hablamos de Poesía y no de Ciencia), y sólo desde la singularidad del yo se puede alcanzar una emoción de carácter colectivo, cuando se comparte con otras igualmente individuales. En Brines, poesía es vida y sólo desde ella consigue explicarse el mundo, cuando evoca una experiencia vivida desde la memoria y se encuentra con una verdad que ignoraba en el transcurso de ese episodio pasado. Ese suceso será sólo el impulso que lo hará trascender al sentir más general del propio poema. Por eso son el amor, la muerte, el dolor, el deseo, el erotismo, el paso del tiempo, los temas predilectos de la poesía brineana, porque son ellos la gran verdad del ser humano, del hombre de hoy y del de hace siglos. Sus poemas son los de alguien que acepta estoicamente las limitaciones de la existencia, lo precario del vivir y su deterioro implícito, para dignificar en consecuencia cada porción de vida; alguien que conoció pronto el engaño de la inmortalidad y que sabe que la vida es aquí y ahora, y además, es *todavía*:

No existía la muerte; cuánto orgullo feliz [...]
Pero una aguda piedra te hirió, nadie
se culpa de dañar un fino pecho,
y empezaste a pensar que una conquista
tan sólo era tu vida: la vergüenza tuviste
que vencer, y hacerte digno
de ti. Siempre es indigna la mentira.

Destaca García Montero, en las palabras previas que le dedica en el libro que nos ocupa, la importancia de la dignidad que subyace en la poesía del valenciano: dignidad porque asume que la existencia es frágil, que lo son el mundo y la condición humana,

sin autoengaños ni mentiras. Sólo alguien que acepta las cosas como son puede amar profundamente lo que tiene. Sin duda, ésta es una de las razones, entre otras que tienen que ver también con su postura moral y con su escuela estética, que hacen de Francisco Brines un poeta de corte clasicista, en la estela de una tradición que sintió al hombre como parte integrante del mundo. Y el resultado de su posicionamiento ético es esta poesía suya, fuente inagotable de vitalismo, una verdadera lección de vida para el lector, que, lejos de percibir rastro alguno de intenciones morales, la recibe como absolutamente genuina y verdadera.

A pesar de lo ya dicho, no está de más advertir que el personaje poético que habita en sus poemas, el que habla o del que se habla en *Yo descanso en la luz*, no es el yo que actúa. La poesía de Brines ha elegido el pasado para encarnarse, el recuerdo de la vivencia que lo impulsa a escribir para meditar en torno a esos temas esenciales o ya gastados que hemos mencionado. La recreación de un hecho histórico personal, desde la subjetividad inherente a los recuerdos, es el punto de partida desde el que una nueva realidad tomará forma. Una realidad que existía en potencia y que al hacerse poema queda libre de la experiencia del hombre.

Comparte este volumen con antologías anteriores muchas de las composiciones más emblemáticas del autor; piezas clave de su andadura poética que probablemente coincidirían con las que ustedes o yo misma como lectores escogeríamos sin dudarlo. Un repertorio muy significativo de su poesía, desde *La brasas* (1960) hasta *La última costa* (1995), incluyendo además cinco inéditos de un libro en marcha para cerrar el volumen. En este recorrido aparecen muchos de sus poemas memorables como «El balcón da al jardín. Las tapias bajas» –que abre el libro– , «Está en penumbra el cuarto, lo ha invadido», «Todos los rostros del pasado», «SS. Annunziata» o «El teléfono negro». Lo que quiero decir es que el antólogo ha sabido escoger con muy buena mano un itinerario completo y sobre todo, muy representativo. Porque ahí están los poemas de Elca (y con ellos toda su simbología de la infancia y del mundo), los de espacio clásico tan propiamente suyos, los del disfrute de la carne o los que encierran el mundo en una observación inicialmente humilde. Están casi todos. Aunque eché de menos

una debilidad personal, «Donde el amor se acaba», que a mi juicio encierra en tres estrofas la esencia del mundo que Brines ha moldeado con palabras.

Y están además, los cinco de un libro inédito. No me gustaría, por razones lógicas, extenderme sobre lo ya dicho de cada uno de sus libros (más de lo inevitable, quiero decir) pues escritas quedan las reflexiones de autores como Bousoño, José Andújar o José Olivio Jiménez. Hago parada entonces en la última sección, un pequeño grupo que es también a su vez una buena muestra del sentido global de su obra completa hasta ahora. Vuelven a golpear con fuerza en ellos los grandes símbolos brineanos, la finitud del mundo, la muerte, ese mecanismo suyo de conexión entre la naturaleza y el sentir del que escribe, la correspondencia casi absoluta de vida y carne. Vuelve incluso Luzbel.

Impresiona grandemente la energía renovada con que se abre la sección, un trastorno en la mañana que nos emplaza de nuevo a su mediterráneo, a ese espacio que trasciende el ámbito geográfico hasta hacerse «referente de una naturaleza y una cultura amparadoras, menos lastrada de prejuicios contra la intensidad vital o el placer, el retorno al Mediterráneo constituye un viaje de vuelta hacia la antigua sabiduría del vivir», en palabras de José Andujar. Una mañana que huele y que canta con tanta luz que pareciera que inaugura una vida. Un comienzo, desde luego, muy en la estela del tono de *La última costa*, donde su corazón de niño volvía a latir con fuerza (piensen, por ejemplo, en «El regreso del mundo»), heredero de la firmeza que derrocha el último libro y que se aparta del desamparo más propio de *El otoño de las rosas* (1986). Un Brines dispuesto a afirmar, ya en el siguiente poema (pág. 212) que «No he renunciado al mundo./ Y si la carne es Satanás/ le amo». Que no obstante su cuerpo vencido por la edad, es capaz de avivar el rescoldo y reafirmarse: «Es el ángel más bello,/ dueño de sí,/ pues supo renunciar a su Dios./ Su rebeldía/ la ejercita aún conmigo/ y yo con él».

Sabemos que el autor siempre tuvo presente la vejez, incluso cuando fuera un joven el que la vislumbrara en aquella imagen del visitante anciano que regresa a casa, con el corazón torpe y el cuerpo cansado. Pero su relación con ella todos estos años no disminuye el miedo cuando ya de verdad el final se intuye cercano.

No es ahora el poema la visión de un joven vigilante, sino el testimonio de un adulto que llega a sentirse abandonado por un Dios que no había necesitado nunca: «Yo soy ahora el perro, que aún no ha muerto, / y soy también el miedo de Cristo abandonado/ en el viejo olivar, / bajo los astros fríos». Estos versos de «Mis tres fauces», descarnadamente humanos, demuestran una vez más la intención poética de F. B., que nada tiene que ver con la superioridad del que escribe, sino con hablar de nosotros, de otro cualquiera, cuando habla de él. Por eso la emoción. Y por eso temblamos.

A la muerte de su madre dedica «Donde muere la muerte», poema estremecedor en dos momentos, una primera estrofa donde la muerte del ser querido es el punto oscuro de la nada en que «se acaba el aire que acariciaba el labio, / ahora que la ceniza, como un cielo llagado, / penetra en las costillas con silencio y dolor» y el protagonista –el estoico– besa con entereza su carne aún tibia; y una segunda donde vislumbramos al hijo vencido, que pide a la madre que le devuelva su beso. El libro se cierra con una suerte de poética, un poema genial, la verdadera música de las alturas, que nos invita a dejar las palabras gastadas, bien lavadas en el fondo del vaso quebrado del alma para que, si pueden, canten.

Ahora es el lector el nuevo dueño de estos poemas, el único autorizado a obrar con ellos según su voluntad. Así lo hemos aprendido del propio Francisco Brines y quizás por eso una se siente menos sola sabiendo que su poesía está cerca ©

Poemas para una despedida

Fernando Tomás

La obra de Mario Benedetti fue siempre coherente y fecunda, sus libros de poemas, sobre todo, son todos de la misma familia tanto en lo que respecta al tono como al contenido, lo primero por esa mezcla característica de claridad, sencillez y lirismo, que le hacía pasar de lo social a lo emocional en apenas un verso, y lo segundo porque nunca dejó de ser lo que su colega Rafael Alberti llamaba «un poeta en la calle», es decir, alguien que consideraba que una de las opciones del escritor es participar en la realidad y combatirla siempre que sea necesario: la poesía es también un modo de opinión y en ocasiones puede ser una forma de militancia, de ahí la infatigable lucha del autor uruguayo contra las dictaduras, los abusos de poder o las injusticias globales a las que está sometido el mundo: desigualdad, hambre, violencia, represión, etcétera.

En sus últimos libros, publicados en España siempre por la editorial Visor, por ejemplo en títulos como *Existir todavía*, *Rincón de haikus*, *Defensa propia*, *Insomnios y duermevelas* o *El mundo que respiro*, se notaba, sin embargo, un cambio, sin duda marcado por la edad, el estado de salud del poeta y, por qué no decirlo, sus heridas en otra piel, es decir, los golpes que la vida le había dado al llevarse por delante a su mujer, con la que había compartido toda su existencia adulta. Ese cambio, naturalmente, significa que el tema de la vejez, la depresión e incluso la inminencia de la muerte habían ido haciéndose fuertes en su poesía, que por todo ello empezaba a tener el aroma de una despedida. Asi fue, lamentablemente, y Mario Benedetti nos dejó en el año 2009, que es

---

Mario Benedetti: *Biografía para encontrarme*. Alfaguara, Madrid, 2011.

cuando falleció en su ciudad, Montevideo, a los ochenta y nueve años.

Ahora, esta vez en la editorial Alfaguara, se publica su poemario póstumo *Biografía para encontrarme*, en el que esa constante de su obra última se mantiene e, incluso, se ensancha: «por ahora el paréntesis prosigue / abierto y taciturno como un túnel», dice en el primero de los poemas del tomo, y el paréntesis es su vida, cada vez menos reconocible en medio de un mundo fragmentado que «cabe en un espejo roto». Y en el segundo es aún más pesimista: «el Después nos espera / con las brasas y los brazos abiertos». No parece casual que la palabra después vaya con mayúscula, porque a esas alturas, Benedetti ya no era el «aguafiestas» que afirma ser en sus memorias, sino un pesimista con conocimiento de causa, alguien que ve cómo «los años pesan dentro de los ojos» y que ha llegado a la conclusión de que la felicidad no existe pero que se puede fingir cuando uno sabe «meterse la muerte en el bolsillo / (...) y creer que creemos lo increíble». Vivir es sobrevivir a cada una de las muertes que nos amenazan, y celebrar esos triunfos por mucho que sepamos que son sólo parciales: «¡bienvenidas las luces / salvadas de la sombra!», exclama al final de otro de los poemas que forman esta *Biografía para encontrarme*, un título que entre otras cosas explica la fe de Mario Benedetti en la literatura: si quieres saber quién eres, escríbelo. Y, en cualquier caso, siempre nos quedará la ironía: «cuando pasemos por el Más Allá / traeremos de recuerdo / cuatro o cinco utopías».

La constancia en el trabajo de Benedetti hace sencillo imaginarlo aplicado a la tarea de intentar dejar por escrito todo aquello que pensaba, echándole por tanto una carrera a la muerte para intentar llegar antes que ella a sus últimos poemas, recordando siempre que «el olvido está ahí / no lo olvidemos» y tratando, por lo tanto, de rescatar de él unos cuantos versos más que digan lo no dicho aún. Perder la inspiración es perder una oportunidad: «Hace una semana que estoy de luto / se me murió una idea en el papel / estoy buscando una que la sustituya / pero nadie responde / son de otros / mi pobrecita idea / la finada / iba armando una historia de mí mismo / ahora ha quedado en blanco / casi en gris / transito del olvido / sin perdones / y el olvido también está de luto».

Biografía para encontrarme es un libro emotivo, una manera de decir adios a los millones de lectores que siguieron siempre la obra de Mario Benedetti, sin duda porque en ella reconocían muchos de sus miedos y sus esperanzas. El magnífico poeta que fue también supo marcharse como un caballero: «cuando llegue el momento / de desprendernos de la dulce vida / no digamos socorro / miremos el ocaso / como un triste paisaje / y admiremos la luna / que parece esperarnos» ©

Lágrimas en la lluvia

Bianca Estela Sánchez

Sin duda se trata de uno de los monólogos más famosos de la historia del cine. El replicante Roy Batty, mientras agoniza, dice aquello de: «yo he visto cosas que vosotros no creeríais. Atacar naves en llamas más allá de Orión. He visto Rayos-C brillar en la oscuridad, cerca de la puerta de Tannhäuser. Todos esos momentos se perderán en el tiempo como lágrimas de lluvia. Es hora de morir». ¿Se mueren los recuerdos con nosotros? La pregunta planteada en la famosa escena no es nueva. Ya fue formulada de forma magistral por Arthur Rimbaud en el poema «El barco ebrio», en el que seguramente estuvo inspirado el monólogo:

«Y he visto alguna vez, eso que el hombre ha creído ver / Yo he visto los archipiélagos siderales y las islas donde los cielos delirantes están abiertos al viajero (...) ¡Pero, de verdad, yo lloré demasiado! Las albas son desoladoras / toda luna es atroz y todo sol amargo: / El acre amor me ha hinchado de torpezas embriagadoras», escribió el poeta francés.

Indirectamente, Rosa Montero ha acabado bebiendo de este universo de Rimbaud, que es un universo íntimo, aunque pudiera parecer complicado ligar esa palabra a su nueva novela, *Lágrimas de lluvia*, que ha sido publicada por Seix Barral. El mundo de los recuerdos que se evoca en el título, la pérdida como las lágrimas que caen por unas mejillas, es algo tan personal que resulta extraño ligarlo a la ciencia ficción, aunque haya sido el verdadero triunfo de algunas de las obras más importantes de este género.

Rosa Montero: *Lágrimas en la lluvia.* Seix Barral, Barcelona, 2011

De hecho, durante la promoción del libro, en numerosas ruedas de prensa y encuentros con los medios de comunicación, la autora ha explicado que en su opinión esta novela es su trabajo más personal.

Precisamente, en el nuevo libro de Rosa Montero la ciencia ficción se entremezcla con un género que andaba buscándola desde hace años, la novela negra. El lejano Madrid de 2109 le ofrece a la autora el paisaje para poder adentrarse en algunas temáticas que habrían resultado demasiado complejas, incluso demasiado reales, en el Madrid actual, en un paisaje reconocible y que se considerara veraz sin discusión.

Es en esa ciudad, perteneciente a los Estados Unidos de la Tierra, donde el amor y la muerte, la necesidad de la compañía y la importancia de los recuerdos, van tejiendo la vida de unos personajes que habitan un mundo en el que los alienígenas han desarrollado diferentes inventos que nos parecen inverosímiles, pero que no alejan su realidad de la nuestra.

La protagonista, Bruna Husky, es una tecnohumana que se siente especial, o más bien que se sabe especial desde el primer momento, una elegida que tuvo la posibilidad de comprobar la hondura del dolor cuando perdió a Merlín, de quien conserva los recuerdos. Será Bruna Husky quien se vea obligada a buscar la solución a una serie de crímenes que la implican a ella misma. Es en este punto en el que la novela deja de encuadrarse en la Ciencia Ficción para convertirse también en novela negra, una de las grandes pasiones de la autora y que desarrolla con bastante acierto e intensidad, logrando que el lector se sienta apegado al relato y acompañe a su protagonista en su búsqueda y se sienta alegre tras sus logros y frustrado ante sus fracasos.

La nueva novela de Rosa Montero funciona porque Bruna, como ha explicado la autora, representa algo que es universal y con lo que alguien se identifica con facilidad: una de las mayores tragedias del ser humano, morir tan pronto cuando se ama tanto la vida. «Hay un ansia de vivir a pesar de la negrura que nos circunda. La imposibilidad de entender la muerte y de resignarse. Y eso es algo común a todos los individuos. Bruna tiene mucho que ver conmigo. Su obsesión por la muerte y por el paso del tiempo, y esa repentina ferocidad con que se bebe la vida, esa mezcla de

fuerza y fragilidad, esa increíble cantidad de contradicciones... Me identifico con eso, aunque ella es mucho más valiente y brutal que yo», declaró ©

La enorme tragedia del sueño

Juan Ángel Juristo

Las cualidades de esta última novela de Justo Navarro son grandes y remiten, de forma subrepticia pero con una pertinencia adecuada a los grandes temas de la literatura arrinconados en los géneros populares. Este modo de ver la madeja narrativa tiene mucho de cervantino y en esta novela el autor se ha empleado a fondo para enlazar el juego de espejos tan propio del juego barroco, pongamos por caso el manuscrito hallado, con la telaraña conceptual que tiñe el imaginario de nuestra época, el espejo que remite de continuo a otro que remite a otro para dudar que sea incluso la realidad. Este enlace está realizado de manera sutil y goza de cierto toque maestro. De ahí que la novela pueda ser calificada como una narración de espías, pero, como sucede en Cervantes, esa inmersión en el género lleve a otros vuelos de calados más abismales. Así, la novela, en cuanto relativa al género, puede ser definida, con frase eliotiana, como «una desolación de espejos», algo justo porque no en vano la frase de Eliot era cita frecuente de James J. Angleton, uno de los grandes cerebros de la CIA y discípulo de Ezra Pound, y uno de los personajes principales de esta narración que se perfila como una indagación en torno a la detención de Ezra Pound por las tropas aliadas, su consiguiente encierro y posterior exhibición en una jaula en Pisa y la pregunta de si fue en realidad o no un agente doble sin que él mismo tuviera una conciencia plena de lo que estaba haciendo pues consta de manera fehaciente que el autor de los *Cantos* era un convencido admirador de Mussolini a quien veía como una suerte de *condottiero* moderno, un padre fundador de la misma

---

Justo Navarro. *El espía*. Editorial Anagrama. Barcelona, 2011.

talla que John Adams, sin ir más lejos. Trufada con esta indagación, que es en realidad el manuscrito de un autor de novelas de misterio, Carlo Trenti, se halla otra narración, la que lleva a cabo J.N. un traductor granadino de este Carlo Trenti, que viaja a Pisa con vistas a realizar la versión española de la novela sobre Pound justo en los meses, pero sesenta años después, de que el poeta norteamericano pasara en esta ciudad su encierro.

No hay más que atender al modo en que está estructurada la trama para darse cuenta de que Justo Navarro está vigilante respecto al imaginario de nuestra época y que el guiño literario, la cita pertinente, el juego continuo respecto a la importancia de una realidad que se nos escapa cada vez que queremos asirla, debe mucho al modo de indagar en el presente que realizan algunos escritores posmodernos norteamericanos, es especial Don DeLillo. Con ello no quiero decir que se advierta una deuda evidente con el autor de *Submundo* pero sí de una participación del lado más serio de esta narrativa y que podría estar plasmada en el DeLillo que desdibuja con mano maestra en *Contrapunto* las figuras de Thelonius Monk, de Glen Glould, de Thomas Bernhard. Además la exhaustiva información que maneja Justo Navarro de aquel período recuerda mucho al modo de trabajar de los escritores anglosajones, que siempre destacan, subrayan, el carácter eminentemente objetivo de la información sobre el decorado emotivo que puede producir el asunto. En este sentido bien puede decirse que Justo Navarro ha establecido una manera de trabajar las figuras históricas en la ficción que es rara en España, aunque más común en otras tradiciones, sin que esa enorme información prime sobre lo que debe constituir una novela, desbarate el imaginario de ficción.

Es este equilibrio uno de los logros de la novela. Escrita al modo de pequeños párrafos, que actuarían como un correlato de enfoques de cámara cinematográfica que sería también un modo de objetivizar mediante el estilo aquello que se cuenta, el lector asiste desde la primera página a los últimos días de la invasión angloamericana en el lado de la costa donde vivía Pound, en Sant´ Ambrogio, Rapallo, en la Liguria, y el apresamiento de éste por dos partisanos en su casa mientras traducía a Mencio, uno de los grandes filósofos confucionistas chinos. Luego el traslado de este

a Pisa y el confinamiento en esa ciudad hasta el mes de noviembre. En medio, intensos *flash backs* donde se nos da cuenta de la vida de Ezra Pound en la Italia fascista antes de la invasión, se nos ofrecen pinceladas de su estancias en París, en diversos lugares de la dorada Arcadia de la Europa de las vanguardias, sus relaciones con Dorothy Shakespear su esposa, y con Olga Rudge, su amante de los viejos tiempos parisinos y de quien tenía una hija, Mary Rudge, su vida con las dos mujeres en Rapallo en una suerte de aburrimiento un tanto infernal, y sobre todo, la intromisión de toda suerte de personajes que hacen del libro algo parecido al zumbido de una colmena donde nada parece lo que es y donde puede suceder cualquier cosa. Especial atención merece la descripción de las relaciones de Ezra Pound con James J. Angleton, la ambigüedad esencial del juego que este futuro cerebro de la CIA se traía entre manos sabiendo los puntos flacos del poeta, la recreación de este mismo Angleton que es, de por sí, una personalidad fascinante, digno de pertenecer a la saga de personajes inventados por un Eric Ambler, un maestro del género de espías y que por aquellas fechas del confinamiento de Pound se encontraba en Italia filmando con John Huston escenas de propaganda de guerra por Monte Cassino, y, desde luego, la otra cara de la realidad, la que lleva a cabo J.N. en Pisa con los escritos de Trento sesenta años después de estos sucesos, y que recuerda al modo de trabajar del mismo Pound, hecha de collages, recortes, citas, vaivenes con las secuencias temporales...

Lo mejor de la novela, también lo más espectacular, aunque no necesariamente, ocurre al final de la misma, cuando el autor irrumpe en la trama Es lo contrario del modo pirandelliano pero los resultados son tan fascinantes para el lector como en la obra del dramaturgo italiano. Las dos últimas páginas parecen revelar todo el misterio de tan misteriosa novela, pero, ¿es realmente así? A estas alturas el interés del lector parece desplazarse de Pound, que ha acaparado toda la novela con la conjetura de si era o no un consciente agente doble, a la personalidad de Carlo Trenti, que vive enredado en la telaraña de una personalidad de múltiples apariencias, al modo de una suerte de metáfora del propio quehacer literario. En medio, J.N. el traductor, que, al modo de lo que es su oficio, se limita a intentar reproducir en otra lengua la exactitud

de lo que se la dicho y ha leído. El resultado es un fascinante juego literario que tiene como excusa al género de espías y del que Justo Navarro se sirve para crear, junto a citas de todo tipo, recurrencias históricas nada forzadas, recreaciones de ambientes por los que el autor siente pasión, descripciones de personajes delirantes, una narración de profunda raigambre cervantina y que como todo lo que contiene recursos cervantinos se muestra entre nosotros, ahora como antes, como una suerte de *rara avis*. Lo que si cabe asegurar es que *El espía* se muestra como una obra mayor de un autor que tiene en su haber libros como *Hermana muerte*, *La casa del padre* o *Finalmusik*, incidiendo si cabe en aspectos que se encontraban ya en estas narraciones y potenciando otras aún inexploradas. La literatura ©

Edmundo Paz Soldán, entre el Norte y el Sur

Mario Martín Gijón

Bolivia acumuló en el siglo XX una historia prolija en golpes de Estado, dictaduras militares, intentos democratizadores y tentativas de modernización condenadas al fracaso. Edmundo Paz Soldán (Cochabamba, 1967) retrató como pocos el desgarro de este país polarizado entre el neoliberalismo y el indigenismo. El escritor boliviano, que saltó a la fama con el conjunto de relatos *Las máscaras de la nada* (1991) y su inclusión en la polémica antología *McOndo*, se estableció definitivamente en Estados Unidos a los 25 años y, tras obtener su doctorado en Literatura Hispana por la Universidad de Berkeley, se trasladó a la Costa Este para enseñar literatura latinoamericana en la Universidad de Cornell. En la tensión entre su país de residencia y su territorio de origen, fue construyendo una representación de su país en la que, según la fórmula que propuso en una ocasión, se trataría de «juntar Borges con Vargas Llosa, y añadirle un toque de Philip Dick». Durante esos años escribió a buen ritmo un ciclo narrativo de siete novelas situadas en la ciudad ficticia de Río Fugitivo, trasunto de su Cochabamba natal, donde sus protagonistas se debatían en lucha agónica entre afinidades diversas: pertenecientes a la estrecha clase media-alta boliviana beneficiaria del progreso, aunque carguen con una conciencia culpable frente a la mayoría de sus compatriotas; menos apocalípticos que integrados, son declarados tecnófilos y mantienen una conflictiva relación con el poder. Así, en *Sueños digitales*, Sebastián, un talento-

---

Edmundo Paz Soldán: *Norte.* Mondadori, Madrid, 2011.

so diseñador gráfico, acepta colaborar con el gobierno manipulando las fotografías que muestran el pasado criminal del presidente; en *El delirio de Turing*, Miguel Sáenz, un matemático genial en el desciframiento de claves, descubre que su trabajo sirvió para capturar y asesinar a opositores al gobierno, y en *Palacio Quemado*, Óscar, joven historiador sin convicciones firmes, acepta escribir los discursos del gobierno por la vanidad de formar parte de la Historia. En estas novelas aparecían claramente los mecanismos de captación por los cuales las élites intelectuales pasaban a trabajar para las estructuras de poder que siempre habían rechazado, de modo que todo este ciclo puede verse, bajo las tramas de complejas historias personales, como un alegato en clave de ficción por la independencia del intelectual, característico de toda una serie de escritores latinoamericanos, que, desde la independencia que les aporta su posición en el extranjero, diagnostican, con voz doliente pero esperanzada, los males de sus países.

Por ello Paz Soldán sorprendió con su penúltima novela, *Los vivos y los muertos* (2009), situada en la ficticia ciudad norteamericana de Madison, cuya tranquilidad se veía sacudida por una macabra sucesión de asesinatos y suicidios entre su población adolescente. La novela se distinguía por su inscripción en los referentes de la cultura juvenil estadounidense e hizo surgir las dudas de si, tras dos décadas de residir en Estados Unidos, Paz Soldán había caído bajo su fascinación, a costa de distanciarse de los problemas de Latinoamérica.

Nada más lejos de la realidad, podemos concluir tras leer *Norte* (2011), la última novela de Paz Soldán y donde en cierto modo el Norte y el Sur confluyen en unos Estados Unidos poblados por emigrantes mexicanos, bolivianos, puertorriqueños o argentinos. El escritor boliviano traza un fresco sintético pero vibrante de un país progresivamente bilingüe y cuya cultura ya es imposible definir en términos anglosajones. La novela está construida mediante tres historias que se cruzan finalmente, de las cuales, las dos principales están basadas en personas reales. Paz Soldán ya había mostrado su capacidad para construir una novela polifónica en *Los vivos y los muertos*, dando voz a todos y cada uno de los personajes. Lo que ganaba al abarcar tan amplio abanico de voces lo

perdía en intensidad, al contrario que en *Norte*, donde la focalización trimembre aparece como más lograda a pesar del reto nada desdeñable que suponía evocar el devenir mental de dos esquizofrénicos: El mexicano Jesús González Reyes, basado en el caso real de Ángel Maturino Reséndiz (1960-2006), conocido como el *Railroad Killer*, y el pintor esquizofrénico Martín Ramírez (1895-1963), canonizado como genio del *outsider art*. La tercera voz es la de Michelle, estudiante de origen boliviano, que oscila entre su tempestuosa relación con Fabián, un hipocondríaco profesor de literatura argentino, y su obsesión por iniciar una carrera como dibujante de cómics.

Frente a la narración retrospectiva en primera persona de Michelle, el autor recurre a la psico-narración (donde, según la narratóloga Dorrit Cohn, se combinan la voz del narrador y la del personaje para llegar a elucidar, en lugar de reflejar, el funcionamiento de la mente del protagonista) en los capítulos ocupados por Jesús González y Martín Ramírez, dos hombres desplazados cuyas historias, en apariencia tan diferentes, comparten elementos que ascienden del nivel de la anécdota a símbolos. Así, los dos abandonaron una edad feliz al otro lado de la fontera, exiliándose también de la única mujer a la que amaron, y en ambos el ferrocarril sirvió como desencadenante de sus viajes a la locura en el país ancho y ajeno.

En el caso de Martín Ramírez, casado y con tres hijas, cruzó la frontera en 1925 para trabajar en la construcción de vías ferroviarias; poco después estalla la Guerra Cristera en México y Ramírez recibe noticias confusas sobre su familia, que le llevan a pensar que su esposa le ha traicionado, cayendo en una depresión crónica. Ramírez es internado en un psiquiátrico, donde comienza a realizar dibujos del país al que no puede regresar, al tiempo que renuncia al lenguaje. «¿Para qué las palabras si se podía dibujar?» –se pregunta–. En el entorno hostil del manicomio californiano, el arte se convierte en su refugio, y la única persona hacia la que desarrollará afecto será el profesor que descubre el valor de su obra.

En el caso de Jesús, el paraíso de su infancia era la cercanía a su hermana María Luisa, compañera de juegos en el modesto hogar de donde el padre desapareció tras cruzar la frontera. Cuando al

acercarse a la pubertad él quiere consumar su atracción, es rechazado por ella, y esta expulsión de su pequeño paraíso lo llevará, según recordará Jesús años después, a «espacios en los que no había nada mejor que empuñar un cuchillo» vengando en otras mujeres el rechazo de su hermana. Al ofrecerle su patrón cruzar coches de contrabando desde el otro lado de la frontera, Jesús descubrirá una sensación de libertad, vagando en trenes de carga, anónimo en un país inmenso, y se sentirá intocable, advirtiendo con astucia las contradicciones de un país que él ve como «un gigante tosco, desmañado», cuyos puntos vulnerables puede aprovechar en beneficio propio. Como es habitual en él, Paz Soldán no hace concesiones a lo políticamente correcto, y ahonda en los miedos del norteamericano medio, atizados por periodistas como la Haze Johnson de la novela, a la que se contrapone la figura de Rafael Fernández, el *ranger* que persigue a Jesús, también un desplazado.

La voz de Michelle sirve sobre todo para engarzar finalmente las otras dos historias, al encargarle una profesora que escriba un texto sobre la pintura de Ramírez, mientras que su amigo Sam investiga sobre el *Railroad Killer*. Michelle está enamorada de Fabián, un hipocondríaco profesor argentino, en parte una autoparodia del autor que a la vez espejea intertextualmente el amor entre Pedro Zabalaga y su estudiante Ashley en *La materia del deseo*. Como en otras novelas suyas, desde el Roby de *Río Fugitivo* a la Amanda de *Los vivos y los muertos*, sobrevive quien escribe para dar testimonio y a la vez redimirse.

Aún después de desaparecer, perviven en la mente del lector las voces de Jesús y de Martín, desquiciadas pero con una innegable coherencia poética. Si en el nivel temático más evidente, *Norte* dibuja un mapa de las cicatrices de la inmigración en Estados Unidos, la novela es asimismo una honda parábola sobre el crimen y el arte como dos senderos que parten de la bifurcación donde se quiebran nuestros sueños. El lector siente desasosiego al concluir que, algunas veces, muy poco separa a quienes basculan de un lado o del otro. Por ello, quizás el mejor símbolo de la novela sería el dibujo de Ramírez, que la profesora de Michelle escogió para anunciar la exposición del pintor mexicano, y que representa un tren saliendo del túnel. Una

metáfora de la función salvífica del arte que ofrece una respuesta, aunque precaria y provisional, a la inquietante pregunta de Yuri Herrera que figuraba como epígrafe inicial de la novela: «¿Y tú, por qué has de estar de este lado?» ©

Deseos de Marina Mayoral: literaturizar la realidad

Norma Sturniolo

Acaba de publicarse *Deseos* (Alfaguara 2011) de la escritora gallega Marina Mayoral (Mondoñedo, Lugo, 1942). Es una obra coral donde la pluralidad de voces narrativas, recurso muy querido por la autora, nos va enseñando cómo todos los personajes de la novela están unidos por intensos deseos que han marcado sus vidas. Por otra parte, el multiperspectivismo ofrecido por los distintos personajes cuestiona la idea de la posibilidad de una verdad única y subraya la inconsistencia de las apariencias. Su penetrante análisis psicológico permite acercarnos a lo que se esconde bajo las apariencias.

Hay que destacar lo que constituye el pórtico de entrada a las vidas de esos personajes por su acertada elección. En la cubierta se ve de espaldas a una mujer (después de leer la novela sabemos con qué personaje se corresponde esa imagen) con una caballera roja, llameante, que nos evoca la pasión, y delante de ella una puerta enrejada que se abre a un paisaje de naturaleza exuberante velado por la niebla. Ya nos encontramos con el lugar donde se desarrolla la novela. Un lugar envuelto por la niebla que no permite ver claro, esa niebla que parece una alusión al velo que se interpone entre nuestra percepción y la realidad y que nos recuerda la afirmación quevediana «¡Qué diferentes son las cosas del mundo de como las vemos!». Asimismo, a manera de epígrafe, aparecen

---

Marina Mayoral: *Deseos*. Alfaguara, Madrid, 2011.

unos versos del famoso poema de Luis Cernuda perteneciente al libro *Los placeres prohibidos,* en el que expresa que el deseo es una pregunta cuya respuesta no existe.

En la novela hay personajes que consiguen hacer realidad sus deseos porque «quien siembra sol recoge buen trigo» (p. 23) dice Dictino, un personaje que se considera un artesano pero tiene mucho de artista, o porque como dice Consuelo (una doctora de la que, al final de la novela no estamos seguros de si es una víctima de su inválido e irascible marido o una victimaria del mismo), «lo que se desea mucho acaba por influir en lo que va a pasar, aunque no pueda demostrarse y aunque los resultados no sean los esperados sino mucho peores, infinitamente peores» (p. 27) ponen todo su esfuerzo y llevan a cabo una sagaz estrategia para que se cumpla su deseo como Amalia, una maestra que tiene muy presente las palabras de su amiga que se corresponde con una de las ideas que ha destacado Marina Mayoral como lo peor que puede sucedernos con respecto a los deseos incumplidos y que se resume en esta afirmación «lo peor, lo más insoportable, es el sentimiento de no haber hecho todo lo que podíamos hacer» (p. 77). Están los personajes que luchan contra su deseo, que lo rechazan y eso genera una conducta negativa como el violento personaje secundario Adolfo que rechaza su deseo hacia Miguel, un enfermero que trabaja con la doctora Consuelo. Esa es la peor respuesta al deseo que no se puede acallar si no es con la muerte de lo que se desea o del propio deseante. Hay a quienes no se le cumplen los deseos como a Blaquita, la farmaceútica hija de Amalia.y Dictino. Ella pone todo de su parte pero su deseo es imposible porque está enamorada, de Héctor Monterroso, el hombre inadecuado, es decir del hombre que ama a otra mujer. Y ¿quién es esa mujer? Constanza, una bella mujer que según Dictino se ríe como un artista de cine, viuda de don Pedro Monterroso y envidiada por todos, calumniada por la mayoría, que ha heredado una gran fortuna de Pedro Monterroso. En Constanza se aplica el error que cometa la mayoría de los personajes al juzgar por las apariencias. Este es el personaje que dice las palabras que Marina Mayoral oyó decir a una mujer en un aeropuerto: «Tú has sido lo que más he deseado en la vida. Fíjate que no digo «el hombre que más he deseado». Digo: lo que más, lo único, que de verdad he deseado».

A partir de esa frase captada con el oído atento y sensible de una creadora, fue construyendo el personaje y toda la novela. Constanza tiene una desbordante vitalidad y optimismo a pesar de las adversidades a las que le tocó enfrentarse. Cuando la autora la describe en el cementerio hablándoles a las tumbas de los hombres que ha amado, asoma el humor, la ironía de la escritora mindoniense. De forma que en un paisaje propicio para las lágrimas hace que aflore una sonrisa en labios del lector. Y de esa eficaz disolución de la tragedia,también deja constancia en unos pasajes que son de gran interés para ver los entresijos que mueven a otro personaje que puede ser el alter ego de la autora.

Ilusión de realidad

Una vez más, la acción, que se desarrolla en un día, tiene lugar en un pueblo imaginario de Galicia llamado Brétema, palabra que significa niebla y por tanto que encierra un simbolismo relacionado con lo que se esconde, lo que no se dice, lo que produce ofuscamiento debido a la imposibilidad de una visión clara. Este sitio imaginario lo creó en los años ochenta y tiene que ver con la experiencia de la autora. Brétama está creada con partes de Lugo que es la ciudad de la infancia de la autora, de Mondoñedo que es donde nació, de Santiago de Compostela que fue la ciudad en la que estudióy de la Costa Norte donde veraneaba de niña y adolescente. Los lectores reconocen ese espacio imaginario como quien revisita un lugar donde ha estado muchas veces. Están familiarizados con la plaza de la Catedral, el reloj de la torre, los soportales, el sonido del reloj de la catedral que va marcando las horas, la naturaleza verde, el clima lluvioso, húmedo, cubierto de neblina. También la ilusión de realidad se crea porque la aparición de personajes recurrentes en la novela de la autora, personajes que el lector ya conoce y que al volver a encontrarlos le parece encontrarse con viejos amigos. Marina Mayoral domina a la perfección esa técnica que proviene de Balzac, del ciclo de novelas que agrupó bajo el nombre de *La comedia humana*, técnica que utilizaría Galdós y que ya se encotraba en Cervantes. Su obra no reniega de esa gran tradición realista sino que la asimila a nuestro tiempo y

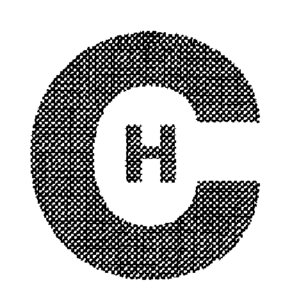
por eso su realismo es el propio de quienes abarcan la complejidad de lo real en la que se incluyen las pasiones, los sueños, los deseos, la entereza y la debilidad como diría el gran escritor canario todo lo espiritual y físico que nos constituye y nos rodea. Por eso también encontramos en las obras de esta autora de oído atento, frases hechas y expresiones propias de un rico lenguaje coloquial. Entre los personajes recurrentes de esta nueva novela se encuentra Etelvina de Silva con su deseo de ser escritora y de permanecer a través de sus escritos. El gusto por los juegos metaliterarios, por la intertextualidad de Marina Mayoral se intensifican cuando aparece este personaje que podría ser un alter ego de la autora. Incluso su aparición en esta novela está marcada por el recuerdo de una de las escritoras queridad y estudiadas por la autora de Deseos, me refiero a doña Emilia Pardo Bazán. Es un pasaje en el que aparece un vivaz y divertido dialogismo. A través de Etelvina de Silva se nos muestra las entretelas del oficio del narrar, las angustias y afanes del narrador: Ahora no puedes poner en cuestión tu trabajo. Lo has corregido todo varias veces(...)tienes que centrarte en dos o tres pasajes que no están claros, que sigues sin ver claros y acabarlos de una puta vez. Las dudas, las obsesiones, el gusto por el misterio que es un trasunto del gusto de la autora: ¿Quién lo dijo?...¡Qué más da! No es una tesis doctoral, no tienes que documentar cada idea, cada opinión...Para poder abarcar todas esas vidas tendrías que ser como Dios, ser capaz de verlas todas al mismo tiempo y de penetrar en lo más recóndito de todas las conciencias, así sabrías lo que realmente sentían, creían, pensaban...Pero es posible que ni los mismos que lo vivieron sepan lo que sentían (...) Además debe de ser bastante aburrido saberlo todo, es mejor que haya dudas, misterios sin resolver». Hay múltiples referencias al proceso de la escritura, aspectos que tiene que ver con la organización de la materia, la investigación, la elección de las palabras adecuadas, los momentos de pereza, le elección de la voz narrativa, la sensación de no poder acabar el libro que se está escribiendo, temores de todo tipo como por ejemplo, el de decir el título de la novela o hablar de su contenido antes de su publicación. El juego intertextual es continuo, incluso con notas a pie de página en la que la autora hace referencia a otros librossuyos donde se encuentra el personaje de Etelvi-

na y los que a su vez son materia novelesca de Etelvina. Y una parte fundamental en la que de nuevo Marina Mayoral maneja con gran maestría la ironía, el humor que disuelve la tragedia. Algo que también se inserta en la tradición galdosiana. Etelvina evoca distintos autores y un libro leído a los dieciséis años, *Del sentimiento trágico de la vida* que le produce una gran angustia. Aquí emplea esa técnica de atenuación de la tragedia: «El corazón se te salía del pecho, te faltaba aire, te ahogabas. Alberto primero se asustó y después cogió uno de sus cabreos más sonados: «¡A Unamuno solo se le puede leer cuando eres bastante maduro como para pensar que es un plasta!»Fue Carlos el que te abrazó y te hizo tomar una taza de valeriana y un valium mientras tú repetías entre hipos: «Si del todo morimos todos, para qué todo».

Y a pesar de la valeriana, del valium, de otras lecturas menos sombrías, sigue resonando dentro de Etelvina, los escritos de Unamuno, porque también ella está angustiada por la muerte pero no llega la sangre al río y de nuevo nos hace sonreír con su irreverencia juvenil llamando al escritor salmantino «el plasta del tema único» del cual recuerda los versos finales del poema unamuniano «Me destierro de la memoria» .

Muchas cosas terribles suceden en ese único día en Brétama, algunas maracarán a sus personajes quizás tanto como sus deseos. De lo que estamos seguros es de que los personajes y el lugar que habitan permanecerán en la memoria del lector porque tienen la consistencia de lo real

Cuadernos Hispanoamericanos



Boletín de suscripción

DON ____________________

CON RESIDENCIA EN ____________________

CALLE DE ____________________ , NUM ______

SE SUSCRIBE A LA REVISTA **Cuadernos Hispanoamericanos** POR EL TIEMPO DE ______

A PARTIR DEL NÚMERO, ____________________

CUYO IMPORTE DE ____________________

SE COMPROMETE A PAGAR MEDIANTE TALÓN BANCARIO A NOMBRE DE **Cuadernos Hispanoamericanos.**

....................DE .... DE 2007

El suscriptor

REMÍTASE LA REVISTA A LA SIGUIENTE DIRECCIÓN ____________________

____

Precios de suscripción

		Euros	
España	Un año (doce números)	52 €	
	Ejemplar suelto	5 €	
		Correo ordinario	*Correo aéreo*
Europa	Un año	109 €	151 €
	Ejemplar suelto	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto	9,5 $	16 $

Pedidos y correspondencia: Administración de Cuadernos Hispanoamericanos. Agencia Española de Cooperación Internacional. Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria. Madrid. España. Teléfono: 91 583 83 96




MINISTERIO
DE ASUNTOS EXTERIORES
Y DE COOPERACIÓN


aecid


9 771131 643008


00732